ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



109. JAHRGANG 1942

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

109. Jahrgang

I. Leitartikel und Auffätze.

II. Kreuz und Quer.

III. Opern-Uraufführungen.

IV. Konzert und Oper.

V. Muſikfeſte und Tagungen.

VI. Beſprechungen.

Bücher:

Musikalien:

VII. Notizen.

VIII. Bilder.*)

*) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

IX. Musikbeilagen.

X. Textbeilagen.

XI. Musikalische Preisrätsel.

2. Graener-Heft

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

109. JAHRGANG



HEFT 1 *1942* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift
für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1942 HEFT 1

INHALT

II. PAUL GRAENER-HEFT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 109881.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1942 HEFT 1

Zum 70. Geburtstag Paul Graeners.

Von Eugen Schmitz, Leipzig.

Wenn die Zeitſchrift für Muſik ſich anſchickt, Paul Graener zum 70. Geburtstag, der am 11. Januar 1942 gefeiert wird, zu beglückwünſchen, ſo bewegt ſie ſich in wohlvertrauten Bezirken. Denn ſie hat das Schaffen Graeners ſtets mit der warmen Teilnahme verfolgt, die dieſe meiſterliche, aus einem feinſinnigen echt deutſchen Künſtlerherzen ſtammende Muſik verdient. Vor zehn Jahren nahm ſie den 60. Geburtstag Graeners bereits zum Anlaß, eine knapp zuſammenfaſſende Rückſchau auf das Lebenswerk des Meiſters, ſoweit es damals fertig vorlag, zu tun. Die Würdigung, die dabei zuſtande kam, hat auch heute noch unverändert Geltung. Wir brauchten über Paul Graener nicht umzulernen, als ſich mit der politiſchen Erneuerung Deutſchlands auch ein Umſturz des Kulturlebens ergab. Graeners Muſik iſt Dienſt an den unvergänglichen Werten des Deutſchtums. Als ſolche ſteht ſie dem Allgemeinempfinden heute, in einer Zeit höchſten völkiſchen Aufſchwungs, womöglich noch näher als früher. Höchſtens der eine Unterſchied hat ſich ergeben, daß Graeners Perſönlichkeit und Schaffen uns ſchon ein wenig mehr als noch vor zehn Jahren ins Licht der Geſchichte gerückt erſcheint. Damit ſoll natürlich nichts gegen die noch erfreulich ungebrochene Lebenskraft und Schaffensfreude des Siebzigjährigen geſagt ſein. Wir dürfen ſicher noch manches bedeutſame Werk von ihm erwarten. Aber doch wohl nichts, was am Geſamtbild ſeiner Lebensarbeit etwas zu ändern vermöchte.

Eine Seite der Erſcheinung Graeners vermögen wir heute ſogar überhaupt nur noch geſchichtlich zu verſtehen: das iſt ſeine äußere Entwicklung und ſein Lebenslauf. Denn unter den heutigen Lebensbedingungen wäre es doch wohl ganz ausgeſchloſſen, daß ein deutſcher Künſtler von ſolcher ſchöpferiſcher Naturbegabung ſich mühſelig als kleiner Orcheſterdirigent durchſchlagen und Jahre wertvollſter Entwicklung belaſtet von der Fron des Kapellmeiſterdienſtes an einem Londoner Varietétheater verbringen müßte. Von der nur ſehr kurzfriſtigen Tätigkeit als Direktor des Salzburger Mozarteums abgeſehen, hat Paul Graener erſt im 48. Lebensjahre als Profeſſor des Leipziger Konſervatoriums eine ſeinem längſt reif gewordenen Komponiſtenruhm entſprechende äußere Stellung erlangt. Daß es die eines Muſikerziehers war, iſt kein Zufall. Denn nächſt dem eigenen Schaffen iſt das Lehrtalent und die Freude, ſich an der Pflege junger Talente beteiligen zu können, der am meiſten hervorſtechende Zug von Graeners Künſtlertum. Auf dieſer Bahn liegt denn auch der weitere Anſtieg ſeines Lebensweges über die Stellung eines Berliner Konſervatoriumsdirektors zu der eines Meiſterlehrers der Berliner Akademie der Künſte. Und wenn ſchließlich das Neue Deutſchland die Leitung der Fachſchaft Komponiſten ſowie die Vizepräſidentſchaft der Reichsmuſikkammer Graener, der ſich ſchon früh zur Kämpferſchaft Adolf Hitlers gefunden hatte, anvertraute, ſo ſind ja, genau geſehen, auch das muſikerzieheriſche Poſten mit nur eben ſehr erweitertem Geſichtskreis. So hat das, was von

Graeners Leben für uns zur Geschichte geworden ist, doch immer noch folgerichtige Gegenwartsentwicklung gefunden.

Folgerichtig erscheint uns auch die Rolle, die Graeners Schaffen in der Entwicklungsgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts gespielt hat. Wir erkennen in ihr so etwas wie die planvolle Erfüllung einer höheren Sendung. Der Sendung nämlich, entscheidend beizutragen zur Gesunderhaltung der guten Keime deutschen Musikempfindens: einerseits durch Ausgleich zwischen Gegensätzen gesunder Stilarten und anderseits durch Standhalten gegen Zersetzung und Krankheit entarteter Kunst.

Zur Erfüllung solcher Sendung war Graener vor allem berufen durch die Charakterfestigkeit seines künstlerischen Wollens und Vermögens und durch die einheitliche, einem unverrückbaren Ziel zugewandte Ausrichtung seines Talentes. Gewiß hat auch Graener, wie jeder Künstler, eine „Entwicklung" durchgemacht. Aber doch nur in dem Sinne des natürlichen Fortschreitens zu immer höherer Reife und Meisterschaft, nicht aber als grundsätzliche Wandlung seines Stils. Nicht immer sind selbst große Künstler durch alle Jahrzehnte ihres Schaffens sich selbst so treu geblieben wie Paul Graener. Verwurzelung bot ihm das Erbe, das Neuromantik und Klassizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts der um die Jahrhundertwende schaffenden oder zu schaffen beginnenden deutschen Musikergeneration hinterlassen hatten. In diesem Sinne ist Paul Graener nicht nur der Zeit- sondern auch der Streitgenosse von Richard Strauß, Hans Pfitzner, Max Reger. Aber entschiedener als bei einem von diesen Meistern zeigt sich bei ihm von Anfang an Impressionistisches und Klassizistisches verschmolzen. Auch unter dem geschichtlichen Blickwinkel von heute läßt sich Graener nicht einer der damals herrschenden „Richtungen" eindeutig zuweisen. Er steht aber auch nicht zwischen, sondern über ihnen. Und gerade das hat es ihm erleichtert, sich einen Persönlichkeitsstil zu schaffen, der sich bald dem klassizistischen, bald dem impressionistischen Ideal mehr nähert, aber eigentlich immer irgendwie beiden verschworen bleibt.

Kennzeichnend dafür ist nächst den Liedern vor allem die Instrumentalmusik Graeners. Sie bekundet eine Vorliebe für klassizistische Formbezeichnungen. Graener schreibt schon als Werk Nr. 19 eine Suite, dann eine Sinfonietta und eine Sinfonie. Er schreibt ein Klaviertrio, ein Streichquartett. Aber inhaltlich und sogar in der Architektonik sind diese Werke neuromantischen oder impressionistischen Geistes voll. Die dreisätzige d-moll-Sinfonie „Schmied Schmerz" etwa mutet uns heute mit ihren lapidaren Grundthemen, klangwuchtigen Orgelpunktharmonien, feierlichen Bläsersätzchen wie ein verehrungsvoller, aus Sturm und Drang geborener Gruß an Meister Bruckner an. Das f-moll-Trio ist eine kammermusikalische Nachdichtung von Stimmungen, die dem Komponisten aus Wilhelm Raabes Poesie erwuchsen. Das Streichquartett Werk 33 lebt von nordischer Volksliedpoesie. Und so geht es weiter bis zu den „Variationen über ein russisches Volkslied", die zwar auf der langen Entwicklungslinie der Brahmsschen Haydn-Variationen liegen, aber doch in impressionistischer Farbenfreude ihre kräftigste Wirkungsmöglichkeit sehen. Daneben steht dann etwa mit der „Romantischen Phantasie" für Orchester, mit der „Musik am Abend" oder der „Waldmusik" der reine Impressionismus im Stile von Richard Strauß, wenn nicht gar Debussy. Erst von der Leipziger Zeit an verstärkt sich dann gelegentlich, gleichsam beeinflußt vom genius loci der Bach- und Reger-Stadt, der klassizistische Einschlag. Kennzeichnend dafür ist das fünfsätzige Divertimento, Werk 67, mit seinen reizvollen altertümelnden Wendungen neben kühnster moderner Modulation. Und nun beginnt auch leise hie und da eine Annäherung an die Zeitströmung des Neubarock, die freilich damals noch in den Niederungen des Atonalismus und der jüdischen „Neuen Musik" befangen war, aber doch schon einen — wir möchten heute sagen: den einzigen — Keim gesundender Weiterentwicklung in einer Wüste von Verirrungen darstellte. Die „Gotische Suite" Graeners weist solche neubarocke Züge auf: Gotik und Barock haben ja gerade in der Musik durch Bach eine wundersame Verschmelzung gefunden. Am stärksten aber bekundet sich Graeners Fühlung zum Neubarock in der „Sinfonia breve" mit ihrem konzerthaften ersten Satz und der pastosen, klangprunkenden Feierlichkeit ihres Finales. Auch das besondere Erfolgsstück jener Jahre „Die Flöte von Sanssouci" führt ja schon gleichsam gegenständlich-darstellerisch in die Klangwelt jener Zeit. Aber doch gerade hier zeigt sich auch das Schildernde, Impressionistische von Grae-

ners Stil nach wie vor lebendig. Fast rein impressionistisch erscheint daneben der geistvolle Orchesterscherz der zündenden kleinen Tondichtung „Comedietta". In den Variationen über das Prinz-Eugen-Lied ist sogar wieder ein Schritt weiter ab von den Wegen des Brahmsschen und Regerschen Vorbildes getan, insofern hier die Variationenform als freie Orchesterphantasie einsetzt, die erst zum Schluß das eigentliche Thema herauskrystallisiert. Mehr klassizistisch mit barocker Unterströmung ist wieder das bis jetzt jüngste große Orchesterwerk, die dreisätzige „Wiener Sinfonie". Aber gewiß schlummert der entsprechend impressionistische Ausgleich bereits in des Komponisten Phantasie.

Dieses zwischen stilistischen Gegensätzen ausgleichende Wesen bekundet sich ganz ähnlich in den Vokalkompositionen Paul Graeners: in den feinsinnigen Liedern vor allem, in denen oft fast volksliedhafte Prägung der Melodie neben feinziselierten impressionistischen Schilderungskünsten des Klavierteiles steht, und nicht minder in den Chorwerken. Es wäre naheliegend, die verstärkte Neigung zu chorischem Schaffen überhaupt, die Graener im letzten Jahrzehnt bekundet hat, in Verbindung zu bringen mit der gegenwärtigen neubarocken Vorliebe für Chormusik. Aber schon als Werk 24 hat Graener im malerisch dramatischen Stil die kraftvolle Chorballade „Wiebke Pogwisch" geschrieben. So manches der jüngeren Chorwerke, der für Männerchor ganz besonders, ist nur eine gereifte Weiterführung der dort vorgezeichneten stilistischen Linie, auf der auch der aus Zeitstimmungen erwachsene volkstümliche Hymnus „Der Retter ist nicht weit" liegt. Neubarocke Züge zeigt in auffallenderem Maße zwar das bedeutsamste Chorwerk Graeners, die „Marienkantate" Werk 99, mit Händelschem Alleluja-Jubel und Bachscher Arienversonnenheit. Aber daneben ist doch auch in diesem sozusagen tönend gewordenen Dürerschen Marienleben romantischer Schilderungsmusik allerhand Raum gegönnt.

Nur auf e i n e m Gebiet von Graeners Schaffen tritt die Zweiteilung seines Stils zurück: in seinen Opern. M ö g l i c h wäre sie auch hier gewesen. Denn klassizistische Überlieferung und neubarockes Aufstreben haben ja auf diesem Feld nicht erst seit heute und gestern Versuche mit einer antiromantischen „Musizieroper" — wie der schöne Ausdruck lautet — angestellt. Aber vor jeder Neigung zu diesem fragwürdigen Gebilde blieb Paul Graener durch seinen gesunden Theatersinn bewahrt, den er sich als bestes Erbe seines mühseligen Aufstiegs durch alle möglichen kleinen und mittleren Kapellmeisterstellungen erworben hat. Daß eine Oper vor allem auch in ihrer Musik Bühnenblut haben müsse, ist eine Wahrheit, die sich Graener stets gegenwärtig hielt. Schon die kleine heitere Oper „Das Narrengericht", mit der er seine Laufbahn als dramatischer Komponist begann, zeigt das, und daran hat sich nichts geändert, angefangen vom ersten großen Erfolgswerk, als das die Oper „Don Juans letztes Abenteuer" in die Geschichte eingegangen ist, bis heute. Dabei zeigt sich Graener sowohl in der dramatischen Stoffwahl wie im musikalischen Stil wieder bemerkenswert unabhängig von Zeitströmungen. So hat er nie dem so viele deutsche Komponisten in Bann schlagenden Puccinismus auch nur den geringsten Einfluß eingeräumt, selbst da nicht, wo es nahegelegen hätte, wie in der zwischen schwüler Erotik und kalter grausamer Haupt- und Staatsaktion wechselnden „Theophano". Aber auch von Richard Strauß hat er hier, wie in der „Don Juan"-Oper zwar das farbenschillernde impressionistische Orchester übernommen, jedoch durch verstärkte Betonung einer Eigenmelodik der Singstimmen sich seine Stilbesonderheit geschaffen. In dem heiteren Spiel um „Schirin und Gertraude" schreitet er auf den Spuren von erlauchten Ahnen aus neuromantischer Zeit wie dem Corneliusschen „Barbier", der Götzschen „Widerspenstigen", dem Wolffschen „Corregidor". Ins Bekenntnishafte aber wächst sein Unabhängigkeitsstreben in den folgenden Werken. Da kam zunächst „Hanneles Himmelfahrt" nach Gerhart Hauptmanns Drama. Die Uraufführung fand statt im Februar 1927 in Dresden, eine Woche, nachdem Leipzig „Jonny spielt auf" von Krenek gebracht hatte! Das sterbende Hannele neben dem schwarzen Jazzbandgeiger, motettenhaftes „Jubilate" einer Engelschar neben Revueklamauk und Foxtrott! Hier schieden sich zwei Geisteswelten, zwischen denen es keine Brücke gab. Wir erinnern uns genau, wie Paul Graener damals von der jüdischen Presse, die dem „Jonny" zujubelte, wegen seines „Hannele" verhöhnt wurde. Wenn man sich die „Sendung", die Graener zu erfüllen hatte, und von der wir einleitend sprachen, so recht schlagartig klar machen will, braucht man nur an dieses Nebeneinander von „Jonny" und „Hannele" zu denken. Auch die nächste Oper Graeners, „Friede-

mann Bach", entſtand im Widerſpruch zum Zeitgeiſt. In einer führenden Zeitung der Atonaliſten wurde ſie in höhniſchem Vergleich mit einer gleichzeitigen Oper „Die Bürgſchaft" von dem Juden Kurt Weill gezogen, in dem Sinne, daß die „Bürgſchaft" zeige, wie wir es ſo herrlich weit gebracht, und „Friedemann Bach" die abſchreckende Folie überwundenen Spießertums dazu abgab. Auch da hat ſchon die nächſte Folgezeit anders entſchieden. Und ſchließlich die Kleiſtoper „Der Prinz von Homburg": — ſie kam heraus nach erfolgtem politiſchen Umbruch, ſo daß ſie beinahe den Anſchein eines „Konjunkturwerkes" hätte gewinnen können: aber geſchaffen und gar geplant war ſie längſt vorher, aus der Sehnſucht nach einem Wandel der deutſchen Schmach heraus — alſo wiederum im Gegenſatz zu einer verrotteten und verlotterten Umwelt. Wird ſomit die Vermittlerrolle, die Paul Graener zwiſchen den verſchiedenen geſunden Möglichkeiten deutſcher Muſikentwicklung geſpielt hat, in ſeiner Inſtrumentalmuſik beſonders deutlich, ſo bekunden ſeine Opern das im beſten Sinne „Unzeitgemäße", das ſeine Kunſt in einer vergangenen Epoche der Verderbtheit, des Unvermögens und der Entartung darſtellte.

Welcher Seite von Graeners Schaffen nun die größte Zukunft beſchieden ſein wird, darüber läßt ſich heute freilich nichts ſagen: — ſoweit reicht unſer geſchichtlicher Blick doch noch nicht. Die Möglichkeit dauernder Wirkung erſcheint aber jedenfalls ſchon durch die bei einem Rückblick eindringlich klar werdende Vielſeitigkeit ſeines Schaffens geſteigert, eine Vielſeitigkeit, die ſich nicht nur im mannigfachen Wechſel der Formen bekundet, ſondern auch in einer großen Wendigkeit geiſtiger Einſtellung. Denn der tiefernſte Paul Graener, der die Sinfonietta, die Sinfonie „Schmied Schmerz", das „Hannele" oder die „Marienkatntate" geſchaffen hat, und deſſen künſtleriſche Phantaſie auch ſonſt mit Vorliebe in Sphären einer von leiſer Wehmut beſchatteten Beſinnlichkeit ſchwärmt, hat doch nicht nur die humorvollen Eheſtandsleiden des mit Schirin und Gertraude doppelt beweibten Grafen von Gleichen bezwingend nachgetönt, ſondern ſogar die Groteskkomik Morgenſternſcher Palmſtrömlyrik mit urwüchſigem Behagen und leichter Hand wiederholt und immer wieder vergnügt nachgezeichnet.

Und noch etwas wird Graeners Muſik für alle Zeiten Geltung ſichern: das überlegene techniſche Können, das ſich in ihr verkörpert. Daß ihm dieſe meiſterliche Beherrſchung alles deſſen, was „Form" heißt, das heißt des kompoſitoriſchen Handwerks ſchlechthin, nicht einfach in den Schoß gefallen iſt, hat er ſelbſt angedeutet in der bekannten Erzählung von ſeiner erſten und einzigen Begegnung mit Brahms, der ihm nach Einſicht in mitgebrachte Kompoſitionserſtlinge dringend und echt brahmſiſch riet, ſich „auf die Hoſen zu ſetzen und tüchtig zu lernen". Paul Graener hat das offenbar dann auch getan. Aber er war auch eine Begabung, der von Natur aus ſehr viel Geſchick zur Technik mitgegeben war — ein Himmelsgeſchenk, das durchaus nicht jeder großen Schöpfernatur zuteil wird.

Das alſo wäre — abſeits kleiner perſönlicher Einzelheiten, die nicht hierher gehören — Paul Graener, wie wir ihn heute, an ſeinem 70. Geburtstag, ſehen. Mit beſonderer Freude bemerken wir aber, daß er unbeſchadet des geſchichtlichen Lichtes, in das er uns nun gerückt erſcheint, noch kräftig weiterſchafft. Die „Wiener Sinfonie" iſt eben bekannt geworden, eine neue Oper harrt der Uraufführung. Mit Dankbarkeit wird jedenfalls die Gegenwart, die allerhand an Graener gutzumachen hat, alles entgegennehmen, was ſeine Muſe ihr noch zu bieten hat. Daß es noch recht viel ſein möge, iſt der für alle Beteiligten — den Geber wie die Empfangenden — beſte Geburtstagswunſch, den wir auszuſprechen wiſſen.

Ein Geburtstagsgruß an Martin Frey!

Von Anneliese Kaempffer, Göttingen.

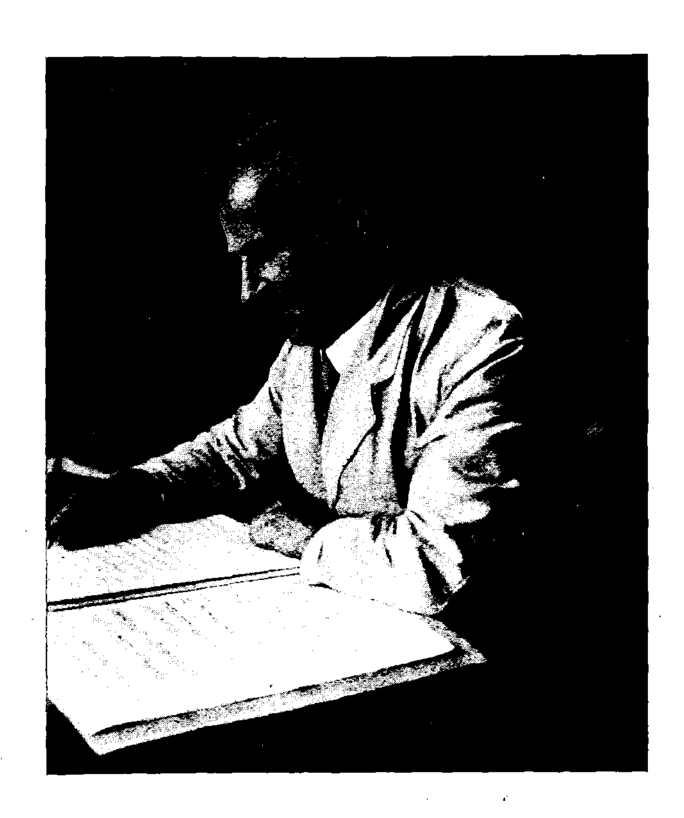
Möchte am 23. Januar 1942, dem 70. Geburtstage Martin Frey's, viel dankbares Gedenken ihn grüßen! Dieſer Tag ſei uns Beſinnung darauf, was Martin Frey der Muſikwelt als Schaffender ſowie als Pädagoge gab und noch heute gibt. So iſt ſein Werk, in welchem Künſtler und Pädagoge in harmoniſcher Wechſelwirkung zueinander ſtehen, aus einem zeitnahen, verantwortungsvoll aufbauenden Muſikunterricht nicht fortzudenken; und dies in vielfacher Hinſicht: der polyphone Ausbildungsweg, den uns Martin Frey in ſeinen diesbezüglichen Werken



ZFM Archiv

Prof. Dr. Paul Graener

geb. 11. Januar 1872



Martin Frey

geb. 23. Januar 1872

(vorwiegend Steingräber Verlag) vorzeichnet, ist so vorbildlich, daß kein Musikerzieher daran vorübergehen darf. Ebenso viel verdankt die Musikerzieherschaft ihm aber als Herausgeber vieler unvergänglicher Werke unserer Großmeister, bis in die vorbachsche Zeit zurückführend. Zuletzt sei jedoch vom Köstlichsten gesprochen: von Martin Frey, dem Kinderfreund! Wieviel Leuchten in Kinderaugen erweckt der Komponist Martin Frey durch seine entzückenden Etüden und Vortragsstücke, in denen der Erwachsene Schumannsche Pfade mit dem Kinde gehen kann. Aus jedem dieser Werke blickt das gütige und so gern leise-schalkhaft lächelnde Herz des Komponisten, der sich so liebevoll in die Welt der Kinderseele versenkte und so fein erhorcht hat, was die Seele der Jugend bedarf, was sie bildet, fördert und emporführt. Der Dank an einen Schaffenden kann stets nur der sein, daß man sich seines Werkes mehr und mehr tätig annimmt! Dies sei auch dem schöpferischen und pädagogischen Schaffen Frey's als reinstes Geburtstagsglück beschieden!

Und Notenbilder steh'n und seh'n mich an –

II. Teil.*)

Von Martin Frey, Halle/S.

War der I. Teil der Klärung der Ornamentik der Wiener Schule gewidmet, so wendet sich die Fortsetzung allerlei rhythmischen metrischen Problemen zu.

Es dürfte nicht allzuvielen Musikfreunden bekannt sein, daß Robert Schumann das erste seiner Fantasiestücke „Des Abends" in zwei verschiedenen Taktarten niederschrieb, einmal in 3/8-Takt und einmal in 2/8-Takt, wie es gedruckt vorliegt:

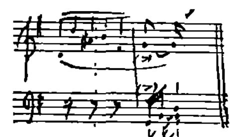


Nur selten jedoch bekommt man es in dieser Gestalt zu hören. Meist wird das entzückende Stimmungsbild in dreiteiliger Taktart gespielt. Dadurch geht aber der eigenartige rhythmische Reiz der Komposition verloren. Die Triolenmelodie muß in den 2/8-Takt hineintropfen, der immer leise aber doch deutlich vernehmbar durchzuführen ist.

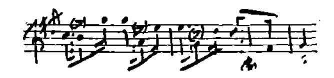
Das Kopfthema der G-dur-Sonate Beethovens (Werk 14 Nr. 2) erhält oft die unglaublichsten Verzerrungen, weil B. die Begleitung ein Achtel nach dem metrischen Schwerpunkt einsetzen läßt. Germer verleitet zu falscher Betonung in seiner Ausgabe, indem er unter der ersten Note der Begleitung einen Akzent anbringt! Der Schwerpunkt ist jedoch auf die Note h' gleich nach dem Taktstrich zu legen, nicht aber erst auf g' mit Beginn der Begleitungsfigur, wodurch der Gedanke etwas Schwerfälliges erhält, während Beethoven der Episode fraglos etwas Beschwingtes, Leichtes verleihen wollte. Der Auftakt besteht aus drei Sechzehntelnoten, nicht aber aus fünf, wie das Ohr oft feststellen kann:



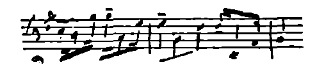
nicht:



Eine falsche Betonung hört man auch oft im Nachsatze, wo oft so akzentuiert wird:



statt:



Das gleiche Schicksal erleidet das Nebenthema in Beethovens Rondo Werk 51 Nr. 2. Selbst gute Klavierspieler verlegen den Schwerpunkt der Stelle oft auf das Achtel:

*) Der I. Teil dieser Arbeit erschien im Heft 4 der ZFM 1938.

Auch das hat mit ihrem ſpäteren Eintreten die linke Hand getan! — Eine taktrhythmiſch intereſſante Stelle findet ſich im Finalſatze der Es-dur-Sonate (Nr. 23 der Geſamtausgabe) Haydns, die ebenfalls nicht nur falſch geſpielt, ſondern in inſtruktiven Ausgaben ſogar unrichtig angegeben wird.

Das Urbild ſieht ſo aus:



Man ſollte nun meinen, daß im 3., 4. und 5. Takt jeder Spieler wie in den beiden erſten Takten der erſten Note ſtets einen leichten Akzent geben würde, wodurch das Synkopiſche der drei Takte zur Geltung käme. Aber nein! Es wird die Betonung auf die Viertelnoten verſchoben und damit gewiſſermaßen eine Taktſtrichverſchiebung vorgenommen, ſodaß folgendes Bild entſteht:



Wieder iſt die linke Hand an dem ganzen Unglück ſchuld.

„Was hat man dir, du armes Kind, getan!" möchte man da ausrufen.

Dieſe Bogenſetzung führt ſelbſtverſtändlich zu einer unrichtigen Betonung, beſtärkt den Spieler alſo in einer irrigen Auffaſſung und falſchen Interpretierung. Ein Bearbeiter verſah die Viertelnoten as', f' und as' ſogar mit Akzentzeichen!!!

Daß dieſe Auffaſſung tatſächlich eine nicht gutzuheißende iſt, geht ſchon aus der 2. Variation hervor:

Eine falſche Betonung iſt hier ausgeſchloſſen.

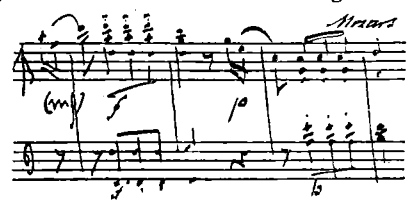
Zu einer künſtleriſch berechtigten Retuſche fordert das Allegretto der d-moll-Fantaſie von Mozart auf! Wir leſen da im 4. und 5. Takte:



und ſpäter:



Sollte der Klang unſerer Inſtrumente nicht den Gedanken nahelegen, in allen drei Beiſpielen das erſte Achtel der linken Hand ſtets zu pauſieren? Das 2. Beiſpiel, forte geſpielt, verletzt unſer Ohr, weil das dreigeſtrichene d zu der forte geſpielten Oktave der linken Hand zu ſchrill klingt. Die drei folgenden vollen Akkorde beſtätigen dieſe Anſicht:



Denken wir die auftaktigen zwei Sechzehntel nebst der ersten Achtelnote von einer Sologeige oder Flöte gespielt und die vollen Akkorde als Tutti, so erhalten wir klanglich ein schöneres, dem Ohr angenehmeres Bild. Das forte brauchte dann auch erst mit dem 2. Achtel einzusetzen, für den Auftakt würde ein mezzoforte vollauf genügen. Diese Interpretierung entspräche einer ähnlichen mehrtaktigen Episode im Praeludium der e-moll-Suite von J. S. Bach:



Aber auch schon die ersten vier Takte des Allegretto der Fantasie von Mozart vertragen eine kleine Retusche. Mozart sah sich wohl gezwungen, das Orgelpunkt-d' dreimal anzuschlagen, um den Ton weiter hören zu lassen. Wir können heute das d' liegen lassen und erzielen damit eine feinere Wirkung, als wenn der Ton von neuem zum Klingen gebracht wird:

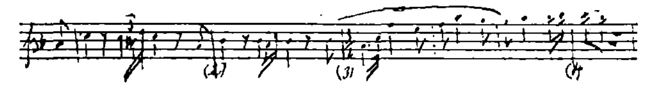


Wie der Pulsschlag nicht immer der gleiche ist, so wechselt auch die Taktart zuweilen innerhalb eines Stückes, eines Sonatensatzes. Beethoven hat zwar den ersten Satz der D-dur-Klaviersonate Werk 28 in 3/4-Takt notiert, aber der aufmerksame Spieler wird heraushören, daß zuerst, d. h. in der Exposition der 6/4-Takt herrscht; erst in der Durchführung stellt sich dann, wenn alles auf den Höhepunkt drängt, der 3/4-Takt ein, um nach dem Abschluß auf dem Fis-dur-Akkord dem 6/4-Takt Platz zu machen. Wenn man die hier auftauchenden Fermaten mit je 3 Vierteln bedenkt, so erhalten wir folgendes nicht uninteressante Bild:



Ja, die Fermaten! Wie oft wird gegen sie gesündigt!

Die 12 ersten Takte der F-dur-Sonate Beethovens (Werk 10 Nr. 2) schrumpfen zu einer achttaktigen Periode zusammen, wenn man zuerst zweimal Viervierteltakt und die nächsten drei Takte als Takttriole (3/2-Takt) liest; der Vordersatz ist mit Beethovens 8. Takte zu Ende; der Nachsatz ist im 2/4-Takt zu denken und weist regelrecht 4 Takte auf:



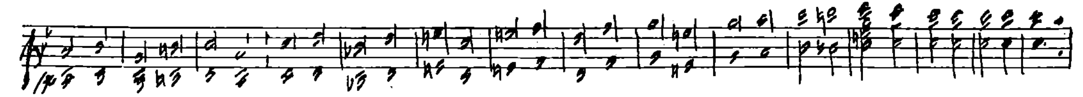
Max Regers Andante semplice con variazioni Werk 77a beginnt im Original mit einer neuntaktigen Periode, die sich jedoch bei genauer Betrachtung als achttaktig herausstellt. Reger hätte nur die 3 Anfangstakte nicht in 4/8 notieren müssen. Der metrische Schwerpunkt liegt in der Mitte seines 2. Taktes:



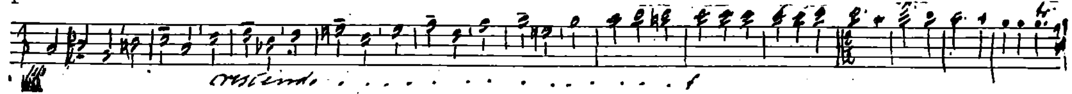
Mehrfach ändert ſich auch der muſikaliſche Pulsſchlag des erſten Satzes der Vierten Sinfonie von Beethoven. Der lebhafte Satz eilt zuerſt in $^4/_2$-Takt — nicht $^2/_2$-Takt, wie Beethoven notierte — dahin:



Ungefähr 30 Takte vor dem Kanon in F-dur machen ſich Stromſchnellen bemerkbar. Der Rhythmus des Taktes wird unruhiger: wir hören 8 Takte in richtigem Alla breve, der bei den anſcheinend unentſchloſſen aufſteigenden Halben in Doppeloktaven wieder in eine andere Taktart $^3/_2$ übergeht. Das ſcheinbar ruhige Notenbild läßt das nicht ohne weiteres erkennen; die melodiſche Linie dreht und wendet ſich unentſchloſſen, ſteigt und fällt.



Sobald man dieſe Periode aber in $\frac{3}{2}$ Takt lieſt, zeigt ſie eine unheimliche Energie, bis der Höhepunkt erreicht iſt.



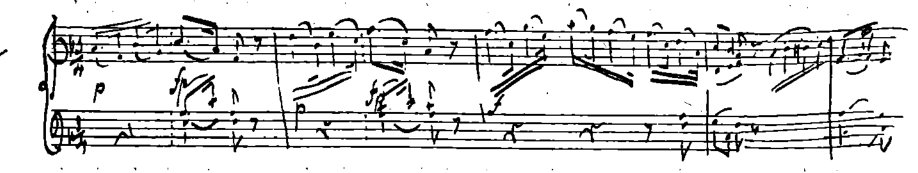
Dann ſetzt von neuem allabreve ein, der geradezu fortreißend wirkt. Sollte Beethoven den Wechſel im Sinne gehabt haben? Die Klaſſiker behielten im allgemeinen eine einmal gewählte Taktart bei, auch wenn ſie ungenau oder unrichtig war.

Ein ungemein intereſſantes Geſicht hat der langſame Satz in Mozarts C-dur-Sonate K. V. 309. Das Werk hat Mozart in Mannheim 1777 komponiert, wo er ſich monatelang aufhielt. Die von Joh. Stamitz gegründete Mannheimer Richtung feſſelte und beſchäftigte ihn und ſo zeigt die Roſa Cannabich gewidmete Sonate alle Merkmale der Mannheimer. Ganz beſonders erweckt die Aufmerkſamkeit das Andante un poco adagio, das ein muſikaliſches Konterfei der dreizehnjährigen, von Mozart unterrichteten Roſa Cannabich ſein ſoll. Hermann Abert meint in ſeiner Mozart-Biographie, Roſa müſſe demnach ein rechter Racker geweſen ſein.

Aus Mozarts Briefen an ſeinen Vater geht das allerdings nicht hervor: „Sie hat für ihr Alter viel Vernunft und geſetztes Weſen, ſie iſt ſeriös, redet nicht viel, was ſie aber redet, geſchieht mit Anmut und Freundlichkeit," ſchreibt er nach Salzburg.

Das Notenbild weiſt unglaublich viel Vortragszeichen auf, was ſonſt bei Mozart nicht der Fall iſt. Vor allem ſind es die fp, die ſich in einer erſtaunlichen Anzahl vorfinden.

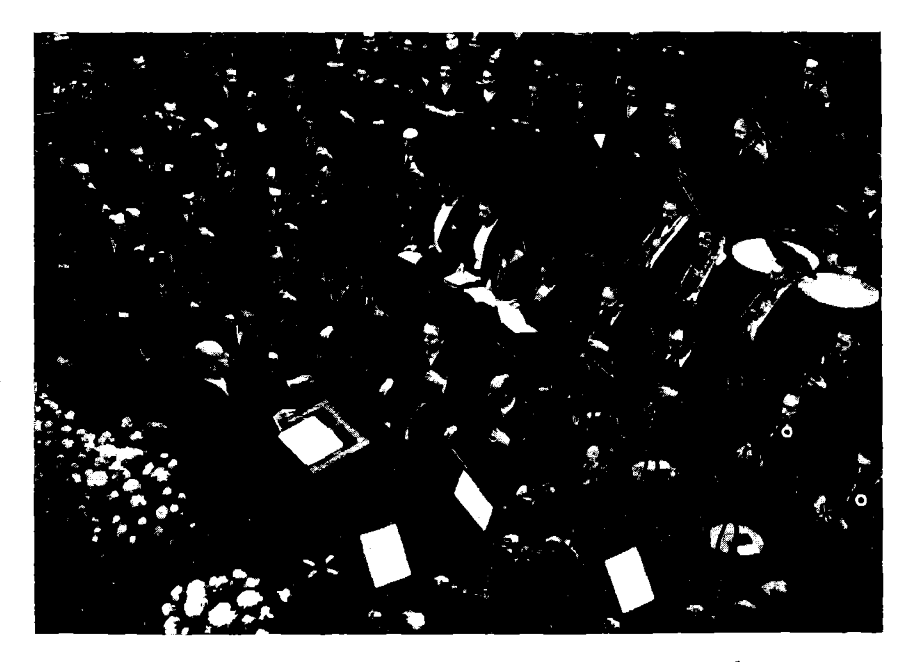
Betrachten wir den Satz näher, ſo entdecken wir, daß die fp die metriſchen Schwerpunkte veranſchaulichen, die Mozart nicht direkt hinter den Taktſtrich geſetzt hat. Das Thema beginnt eigentlich mit Auftakt!



Das Original erweckt den Anſchein des Kapriziöſen und hat vielleicht H. Abert zu ſeiner Bemerkung veranlaßt. Mozarts briefliche Charakteriſtik der talentvollen Schülerin widerſpricht dem jedoch entſchieden. Daß die Taktart im Verlaufe des Satzes mehrfach wechſelt — nicht im Original, ſondern in der taktkritiſchen Analyſe, iſt kein vereinzelter Fall. Das Andante der

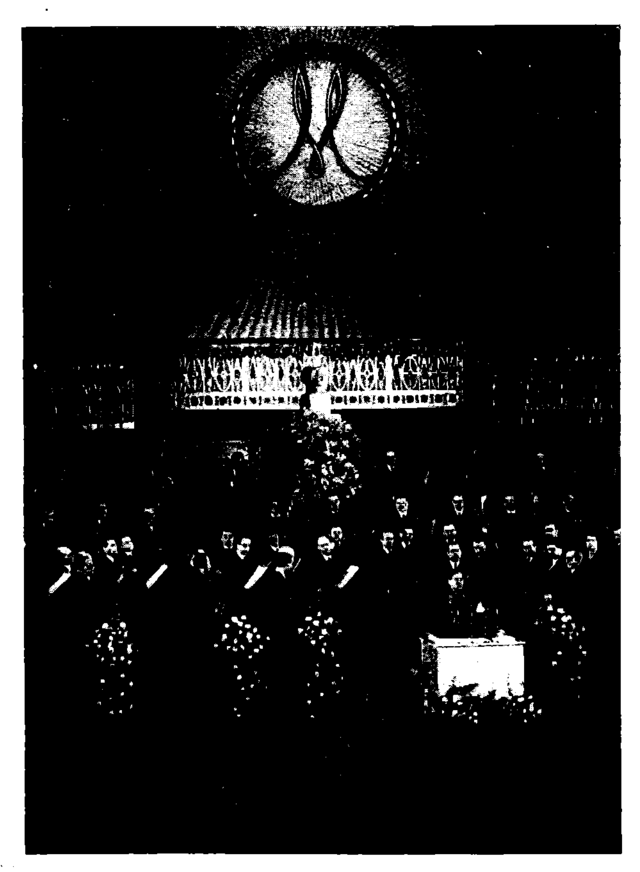


Reichsminister Dr. Joseph Goebbels
bei seiner Mozart-Gedenkrede in der Wiener Staatsoper



Mozarts „Requiem“ unter Wilhelm Furtwängler

Bilder von der „Mozartwoche des Deutschen Reiches“ in Wien
Aufnahmen von P. J. Hoffmann, Wien



Reichsleiter Baldur von Schirach bei seiner Rede im ersten Festkonzert



Mozart-Serenade in der Galerie des Schlosses Schönbrunn bei Wien

Bilder von der „Mozartwoche des Deutschen Reiches" in Wien
Aufnahmen von P. J. Hoffmann, Wien

D-dur-Sonate K. V. 311 z. B. behält, genau genommen, die angegebene Taktart ſchon von Anfang an nicht ein, — es beginnt mit Auftakt und geht im Nachſpiel aus $^2/_4$- (richtiger $^4/_8$-Takt) in $^2/_8$-Takt über, den unſere Klaſſiker zwar nie vorſchreiben, wohl aber darin gedacht und empfunden haben.

Das fp iſt durchaus nicht ſo wörtlich zu nehmen; es iſt wohl mehr eine intenſivere Hervorhebung eines Akkordes oder Melodietones als ein Akzent mit wirklichem Forte-Charakter. Iſt doch ſchon ein f bei Mozart zarter anzufaſſen, als bei Werken Beethovens. Außerdem kommt es ja noch auf den Charakter des Stückes an, ob lyriſch, oder heroiſch dramatiſch. Mozart ſchreibt, daß das Andante nicht geſchwind gehen muß und daß Roſa C. es mit aller Empfindung geſpielt hat. Leopold fand die Sonate ſonderbar; es ſei etwas vom vermanierierten Mannheimer „gout" darinnen, doch nur ſo wenig, daß ſeine gute Art dadurch nicht verdorben würde.

Wenn Mozart gelegentlich ſchreibt: „Das Andante wird uns am meiſten Mühe machen; denn es iſt voll Expreſſion und muß akkurat mit dem Guſto, Fort und Piano, wie es ſteht, geſpielt werden," ſo müſſen wir dabei immer bedenken, daß 1777 die Inſtrumente im forte längſt nicht die Tonfülle entwickelten und daß daher ein Abſtrich ohne weiteres angebracht iſt.

Das Adagio der F-dur-Sonate K. V. 280 z. B. würde von ſeiner Schönheit verlieren, wollte man pia und for. (ſo ſchrieb Mozart p und f lange Jahre hindurch) ſchroff gegenüberſtellen.

Den Schluß meiner textkritiſchen Ausführungen ſoll eine Tempofrage bilden.

Schumann gibt in ſeinem „einzigen" Klavierkonzert für das „Intermezzo" Andantino grazioso (ein Achtel = 120) an. Das entſpricht durchaus dem Notenbilde. „Iſt das nicht fein?" So könnte man die erſten 4 Sechzehntel deuten.

Wie hört man aber öfter den duftigen, bald anmutigen, bald ſchwärmeriſchen Satz? Ein Achtel = 80 und noch langſamer! Das entzückende Intermezzo ſchreitet wie ein Geharniſchter gewichtig einher! Wenn jemand mit dem Einwurf kommt, die Metronomiſierung Schumanns träfe nicht immer den wahren Charakter, ſo muß eigentlich jeder, der das Notenbild kennt, ſagen: Hier iſt ſie richtig. Ebenſo im erſten Satze, dem Allegro affetuoso = 84 und im Finalſatz. (Allegro vivace = 72.) Das Kantilenenthema bringt der erſte Satz: Andante espressivo, das in der Regel mit innerer Berechtigung langſamer als angegeben vorgetragen wird. Aus dem Intermezzo aber einen langſameren Satz zu machen, iſt eine Verkennung ſeines Charakters.

Die Mozartwoche des Deutſchen Reiches in Wien.

Von Victor Junk, Wien.

Die Tage des Feſtes ſind verrauſcht, mit dem das großdeutſche Reich einem der leuchtendſten Sterne ſeines Geiſteshimmels in einer Weiſe gehuldigt hat, die dieſes Genius würdig war. In erhabenen Worten iſt er gefeiert worden, in tiefſchürfenden Vorträgen namhafter Wiſſenſchaftler neu beleuchtet und erhellt, — das Beſte zu ſeiner Feier aber trug er ſelbſt bei: durch ſeine Muſik. Mächtig iſt der Nachhall dieſer größten feſtlichen Ehrung, die je einem deutſchen Meiſter dargebracht wurde, das befreundete Ausland, durch offizielle Delegierte wie durch Gäſte in großer Zahl vertreten, empfing Eindrücke von einmaligen Weiheſtunden, das deutſche Volk hatte bei dem beſeligenden künſtleriſchen Genuß noch das beglückende Bewußtſein, daß es ein Kind ſeines Blutes war, das der Welt ſolche Werte geſchenkt hat.

Das erſte Wort dankbarer Anerkennung gebührt der Reichsführung, die in ſchwerſter Kriegszeit die Betreuung kultureller Werte nicht außer acht läßt und ein Feſt von ſolcher Großartigkeit, Fülle und Pracht als Huldigung der Nation vor dem Genius, der vor 150 Jahren aus dem Leben geſchieden war, zum weithin ſichtbaren Sinnbild ſeiner ungebrochenen Kraft machen konnte. Das Feſt fand unter der Schirmherrſchaft von Reichsminiſter Dr. Joſeph Goebbels und Reichsleiter Baldur von Schirach ſtatt und erſtreckte ſich durch volle acht Tage, an denen in den beiden Wiener Opernhäuſern Bühnenwerke und in ſämtlichen Konzertſälen Konzertwerke Mozarts in einer faſt unüberſehbaren Fülle geboten wurden.

Die Staatsoper brachte „Die Entführung" unter der muſikaliſchen Betreuung durch Dr. Karl Böhm, „Cosi fan tutte" als Gaſtſpiel der Münchener Staatsoper unter Clemens

Krauß, „Don Giovanni“ unter Hans Knappertsbusch und noch einmal unter Rudolf Moralt, „Figaros Hochzeit“ wieder unter Dr. Karl Böhm, „Idomeneo“ unter Richard Strauß und in dessen vollständiger Neubearbeitung, die so gründlich vorgenommen ist, daß sich in ihr stellenweise der moderne Tonsetzer allzusehr vor Mozart stellt, und die „Zauberflöte“ in der Bühnen-Einrichtung der Berliner Staatsoper, jedoch für Wien neu inszeniert, unter Hans Knappertsbusch und unter Rudolf Moralt.

Die Volksoper hatte außer der „Entführung“, „Zauberflöte“ und „Figaro“ (sämtlich von Dr. Robert Kolisko geleitet) noch „Die Gans des Kalifen“ (in der Bearbeitung von Dr. Richard Roßmayr und geleitet von Ferdinand Großmann) auf dem Spielplan; die Reichshochschule für Musik führte im Schönbrunner Schloßtheater „Bastien und Bastiene“ sowie den „Schauspieldirektor“ unter Leopold Reichwein auf. Staatsoper und Volksoper feierten Mozart auch in seinen für künstlerischen Tanz geschriebenen Stücken, die erste unter musikalischer Leitung von Anton Paulik, die zweite wieder unter Robert Kolisko.

All die Konzerte aufzuzählen, die uns diese Mozart-Woche bot, ist fast unmöglich. Schon vor dem ersten Festkonzert im Musikverein mit dem Orchester der Wiener Philharmoniker, Hans Knappertsbusch als Dirigenten und Georg Kulenkampff als Solisten, hatte es ein Eröffnungskonzert gegeben, als am ersten Tage des Festes Reichsleiter Baldur von Schirach die begrüßenden Eröffnungsworte sprach; denn schon dieser denkwürdige Augenblick war umrahmt von Mozartscher Musik, ausgeführt durch das Stadtorchester der Wiener Sinfoniker unter Dr. Karl Böhm. Das 2. Festkonzert fand im Konzerthaus statt; hier stand Hans Weisbach an der Spitze der Wiener Sinfoniker, mit Wilh. Kempff, Wolfgang Schneiderhan und Ernst Morawec als Einzelspielern. Ein 3. Festkonzert leitete Clemens Krauß im Musikverein mit den Philharmonikern und dem Staatsopernchor; er brachte die c-moll-Messe mit Gertrude Eipperle, Maria Cebotari, Julius Patzak und Georg Hann in den Solopartien. Damit aber war die Reihe der großen Orchesterkonzerte keineswegs erschöpft. Milo von Wawak führte Mozartsche Werke für die Hitlerjugend im Musikverein vor, zur gleichen Stunde Anton Konrath Instrumental- und Vokalkompositionen im Konzerthaus, am folgenden Tage Leopold Reichwein wieder andere Instrumentalwerke im Musikverein, dann nochmals Anton Konrath in dem volkstümlichen Sonntagskonzert. Eine besondere Kostbarkeit war auch der Abend „Der heitere Mozart“, eine Veranstaltung von „Kraft durch Freude“ unter Leitung von Rudolf Nilius. Auch das Frauensinfonieorchester des Gaues Wien nahm an der Ehrung Mozarts durch ein Konzert unter Milo von Wawak teil. Eine Serenade in der großen Galerie zu Schönbrunn, deren Ausführung in den Händen Edwin Fischers lag, fand mit dem Stadtorchester schon am ersten Festtage statt; sie wurde dann am letzten Tage in gleicher Besetzung im Konzerthaus wiederholt. Mit dem Stadtorchester, das Rudolf Moralt dirigierte, konzertierte auch Wilhelm Backhaus in einem Klavierabend.

Zu den eindrucksvollsten Veranstaltungen der Festwoche gehörte das festliche Konzert der Hofburgkapelle, das, von Ferdinand Großmann geleitet, mit den Wiener Sängerknaben, dem Staatsopernchor und den Philharmonikern in der Burgkapelle stattfand. Großmann leitete auch den Abend „Der heitere Mozart“ im Redoutensaal. Eine Morgenfeier der Hitlerjugend, künstlerisch geführt von Gottfried Preinfalk, im Konzerthaus bildete zugleich den Abschluß der instrumentalen Konzerte.

Neben orchestralen Werken war insbesondere die Kammermusik Mozarts reich vertreten. Daran beteiligten sich vor allem die Reichshochschule für Musik sowie die Musikschule der Stadt Wien, beide mit namhaften Künstlern; ferner das Steinbauer-Quartett, das Strub-Quartett, die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, das Schneiderhan-Quartett, das Philharmonia-Quartett, das Konzerthaus-Quartett Kamper-Kvarda und das Mozarteums-Quartett aus Salzburg, das in dem stilschönen Winterpalais des Prinzen Eugen konzertierte. Ein besonderer Abend mit Kammerorchester im Rittersaal der Hofburg galt „Leopold Mozart und seinen Zeitgenossen“. Der Vater Mozart kam endlich auch noch in einem Kammermusikabend der Wiener Mozartgemeinde zu seinem Recht. Sonaten Mozarts

ſpielten Franz Bruckbauer und Roland Raupenſtrauch an einem eigenen Abend. Die ſtädt. Muſikſchule brachte in ihrem Vortragsſaal Mozartſche Muſik auf alten Inſtrumenten durch hervorragende Mitglieder ihres Lehrkörpers zu Gehör, während die Reichshochſchule eine Morgenfeier ihres Collegium musicum unter der Leitung von Bruno Seidlhofer anſchloß. Außerdem brachte die Abteilung für Kirchenmuſik der Hochſchule in der Auguſtinerkirche Chorwerke und die Krönungsmeſſe unter Leitung von Andreas Weißenbäck zur Aufführung.

Den feierlichſten und erhebendſten Abſchluß fand dieſe Wiener Mozartwoche in der Aufführung des „Requiems" am 150. Todestage, dem 5. Dezember, unter Wilhelm Furtwängler, mit dem Staatsopernchor, dem Singverein und den Philharmonikern. Es war ein ergreifender Augenblick, als nach dem Verklingen dieſes Sterbegeſangs des Genius der ganze Saal ſich lautlos erhob und in minutenlanger Stille verharrte: kein lauter Beifall beendete ſtörend dieſe Feiergefühle — jeder trug den tiefen Eindruck der Stunde in Ergriffenheit davon.

Das beſondere „Wiener Programm" hatte neben dem „Reichsprogramm" mehrere weitere Veranſtaltungen vorgeſehen: eine Führung durch die ſtaatliche Muſikinſtrumentenſammlung, eine populäre Vorführung mit Lichtbildern „Unſer Mozart" in der Urania, und vor allem einen von zahlreichen Vertretern der Mozartforſchung des In- und Auslandes beſchickten Mozart-Kongreß. Dieſer fand zum Teil im Feſtſaal der Akademie der Wiſſenſchaften ſtatt, deren Präſident, Reichstagsmitglied Prof. Heinrich von Srbik, die Begrüßung ſprach und ſelbſt einen Vortrag über „Das Antlitz Europas zur Zeit Mozarts" beiſteuerte, zum andern Teil in dem Palais Pallavicini. Nach huldigenden Worten, die die Vertreter der Nationen dem Genius darbrachten, ſprach als erſter Fachgelehrter Prof. Ludwig Schiedermair (Bonn) über „Mozarts deutſche Sendung"; es ſprachen ferner Prof. Bruno Grimſchitz (Wien) über „Die bildende Kunſt im Zeitalter Mozarts", Prof. Robert Haas (Wien) über „Mozarts Klangwelt", Prof. Georg Schünemann (Berlin) brachte „Neues zu Mozarts Figaro", Dr. Erich Valentin (Salzburg) ſprach über „Mozart und Salzburg".

Auch in das Reichsprogramm fiel ein Teil der Vorträge. Er wurde eingeleitet durch eine Anſprache des Prof. Erich Schenk (Wien), der einen Vortrag beiſteuerte über „Mozart-Idee und Verwirklichung", der Kongreß wurde fortgeführt durch Prof. Hans Joachim Moſer (Berlin) mit Ausführungen über „Das Mozartbild unſerer Zeit", Prof. Leopold Reichwein (Wien) über „Probleme der praktiſchen Mozartpflege", Prof. Joſef Gregor (Wien) über „Wiener Theater in der Epoche Mozarts", Profeſſor Alfred Orel (Wien) über „Mozart und die Muſik ſeiner Zeit", Prof. Joſef Nadler (Wien) über „Das literariſchgeiſtige Wien zur Zeit Mozarts", Prof. Hans Engel (Königsberg) über „Richard Wagner und Mozart", Prof. Adolphe Boſchot (Paris) über „Mozart und Berlioz", Dr. Erich Müller (Salzburg) über „Gluck und Mozart", Prof. Friedrich Blume (Kiel) über „Mozart und die Gegenwart", Prof. Rudolf Steglich (Erlangen) über den „Mozartklang", Prof. Oskar Kaul (Würzburg) über den „Klangſtil der vierhändigen Klaviermuſik Mozarts", und endlich Prof. Heinrich Damiſch (dem Vorſteher der Wiener Mozartgemeinde) über „Aufgaben der Mozartpflege". — Eine Mozart-Feierſtunde in der großen Galerie des Schloſſes Schönbrunn war ausgezeichnet durch die Gedenkrede des oſtmärkiſchen Dichters Franz Karl Ginzkey und einen, vom Burgſchauſpieler Raoul Aslan eindrucksvoll geſprochenen Prolog des Dichters Joſef Weinheber.

In dem von Fiſcher von Erlach erbauten Prunkſaal der Nationalbibliothek, in dem Mozart einſt ſelbſt den Taktſtock geſchwungen hatte, wurde eine Mozart-Ausſtellung eröffnet, bei der der Leiter der Muſikabteilung im Propagandaminiſterium Generalintendant Dr. Heinz Drewes den erläuternden Vortrag hielt.

Einen inneren Höhepunkt erreichte das Feſt in der großen „Kulturpolitiſchen Kundgebung"; ſie fand in der feſtlich geſchmückten Staatsoper ſtatt und war eingeleitet durch die „Titus"-Ouverture und beſchloſſen mit Max Regers „Mozartvariationen"; ihr glanzvoller Mittelpunkt beſtand in der Mozartrede des Reichsminiſters Dr. Joſeph Goebbels, in der er Mozart als einen deutſchen „Volkskünſtler in des Wortes beſter Bedeutung" feierte und richtunggebende Ausführungen über ſeine Stellung in der Kulturgeſchichte der Nation machte.

Reichsleiter von Schirach eröffnete die Gedenkstätte im „Figaro"-Haus in der Domgasse, die Stadtverordneter Ing. Hans Blaschke namens des Kulturamtes der Stadt Wien hierauf der Öffentlichkeit übergab. Am 5. Dezember legte der Reichsleiter in der Capistrankapelle des Stefansdomes, an der Stelle, wo vor 150 Jahren der Sarg Mozarts aufgebahrt worden war, den Kranz des Führers nieder; wie der Reichsleiter dabei ausführte, war dieser Akt „zugleich ein Symbol für die neue Gesinnung, die in Europa einzieht; durch diesen feierlichen Akt wurde wieder gutgemacht, was einst durch die Mitwelt versäumt wurde: der Einsame ist nun nicht mehr allein!" Sämtliche Wiener Glocken erklangen und mahnten die Herzen, der Stunde zu gedenken, in der die Welt von dem, was an Mozart sterblich war, Abschied genommen hatte. Die Wiener Mozartgemeinde, von der die Anregung zur Mozartwoche des Reiches ausgegangen war, legte am nächsten Tage durch ihren verdienstvollen Vorsteher, Prof. Heinrich Damisch, auch auf dem alten St. Marxer Friedhof an der Stelle, wo der sterbliche Leib in die Erde versenkt worden war, einen Kranz nieder.

Zum Ausklang des Festes hatte Reichsleiter von Schirach die Ehrengäste und die Pressevertreter des In- und Auslandes in die Burg geladen, um ihnen und allen Mitwirkenden zu danken. Daran schloß sich noch eine kleine konzertante Feier, indem ein von Wilhelm Jerger geleitetes Kammerorchester der Philharmoniker mehrere unbekannte und ungedruckte Kompositionen Mozarts zum ersten Erklingen brachte; es waren dies das Fragment eines Divertimento, sechs reizende Menuette und eine Sinfonie in D-dur, die der 12jährige Mozart in Wien geschrieben hatte. — So endete die Wiener Mozartfeier, die sich zur ergreifendsten Huldigung der Nation vor dem großen Genius gestaltete, dessen unsterbliches Werk, wie Reichsminister Dr. Goebbels ausführte, seinen Platz im Herzen seines Volkes gefunden hat.

Der Jazz ist tot — es lebe die Jazzband!

Melodie oder Schlagzeug? / Die „vox humana" neben der Erbsentrommel.

Von Ilse Deyk, Berlin-Charlottenburg.

Wieder einmal ist Pause — große Tanzpause. In einer Zeit wie der jetzigen ist das für uns eine Selbstverständlichkeit, und kaum einem wird der Gedanke kommen, es sei schade um die drei oder vier Tanzabende in der Woche, wenn inzwischen unsere Soldaten einen ganz anderen Tanz ausführen, einen Tanz, dessen Musik und dessen Rhythmus von gewaltiger Art sind. Wohl aber können wir in dieser Zeit eins tun, das auch mit dem Tanz zusammenhängt und das doch würdig ist, in dieser Zeit getan zu werden: Wir wollen einmal rückblicken auf das, was in unserem deutschen Tanz Fuß gefaßt hat und dem wir mehr oder weniger kritiklos gefolgt sind.

Es ist mein vollster Ernst — ich behaupte: Der Jazz lebt noch! Oder kann etwa einer sagen, daß das, was uns heute vielfach als Tanzmusik geboten wird, frei sei von Fehlern, die wir in der Vergangenheit versunken glaubten? Haben Sie einmal genau zugehört, wenn irgendwo Tanzmusik gespielt wurde? —

Da haben wir uns also bemüht, die negroide oder zumindest amerikanische Note aus unserer Tanzmusik auszuschalten. Wir wollten auch hier zurück zur melodischen Musik, zu einer Tanzmusik, die unserem Wesen entspricht. Das schien ja nun auch erreicht zu sein, denn begeistert und ohne jegliche Kritik schwang man nach allem, was da erklang aus Grammophon, Lautsprecher, von Tanzkapellen und auch vom gemarterten Klavier, das Tanzbein, sang die — ach, so schönen — Schlagertexte mit und war sichtlich zufrieden. Wenn wir also nun von unserer für uns demnach allein richtigen Tanzmusik auf unser ureigenstes Wesen schließen wollen, dann müssen wir folgendes feststellen: Alles, was bei uns tanzt, hat eine ausgesprochene Vorliebe für den Jazz-Rhythmus, ist dabei aber selbst so unrhythmisch, daß der Takt des Tanzes geradezu mit Pauken und Blechdeckeln vorgehämmert werden muß. Ferner ist man bei uns so unmusikalisch, daß es nicht stört, wenn eine an sich schon bescheiden auftretende Melodie zerhackt wird vom Rhythmus, zerfetzt wird von quäkenden Instrumenten und schließlich verschüchtert unter dem Knattern des Holzblockes verschwindet. Man ist außerdem

so untänzerisch, daß man nicht fähig ist, eine rhythmisch freibehandelte Stelle eines Tanzes, z. B. eines Walzers von Beethoven, frei nachzutanzen, sodaß unsere Tanzmusik beschränkt ist auf „wumtata, wumtata“ und glatte Marschrhythmen. Das wäre ungefähr das Bild, auf das wir schließen müßten.

Ist es wirklich so? — Eine Beruhigung können wir uns geben: Allgemein ist das nicht das richtige Bild, es gibt heute schon viele Menschen, die zwar nicht in Worten ausdrücken können, was sie stört, die es aber doch empfinden. Es ist auch nicht das treffende Bild für unsere gesamte Tanzmusik, wohl aber in manchen, auch in den letzten Jahren noch vorkommenden Fällen, speziell da, wo es sich um den reinen Schlager handelt. Tänze aus Operetten und Filmen haben heute wie früher immer ein Plus an Melodik, an gepflegter Instrumentation, an noch erträglichen Texten gegenüber den ausgesprochenen Tanzschlagern. Nun ist es aber so, daß es diese Art Tanzschlager früher und auch bis zur Jahrhundertwende nicht oder nur ganz, ganz selten gegeben hat. Der gesellige Volkstanz alter Zeiten nahm als Musik zunächst das gesungene Lied, später wurde das Lied von Instrumenten gespielt, der Gesang verstummte, an Stelle des Textes trat die reizvolle Instrumentation alter Meister, die ihren Höhepunkt fand in den Tanz-Suiten Bachs, Händels und ihrer Zeitgenossen. Ob diese Suiten noch als Tanzmusik geboten wurden, mag fraglich sein, zumindest aber wurden andere Tanzmusiken nicht minder sorgfältig musikalisch und rhythmisch behandelt. Diese Sorgfalt wurde beibehalten bis ins 19. Jahrhundert. Neben Walzer, Menuett, Gavotte entstanden Polka, Mazurka und andere neue Tänze immer noch als reine Instrumentalmusik, und die besten Musiker konnten heute eine Oper, morgen eine Tanzmusik schreiben, ohne daß sich jemand über diese „zwei Seelen“ gewundert hätte. Als man aber eines Tages trennen mußte zwischen Konzert- und Tanzmusik, als man den „Schlager“ erfunden hatte, der auch leicht zum „Gassenhauer“ sinken konnte, da verlor man auch die Ehrfurcht vor der „vox humana“, da machte man die menschliche Stimme zu einem Instrument unter Instrumenten, nach dessen Klängen man tanzte und drehte — nicht mehr in der Freude am Tanz und der Freude am Singen, wie ja der Tanz eine Vervollständigung zum lustigen Gemeinschaftsgesang im Volkstanz war, sondern aus Gleichgültigkeit, aus mangelnder Achtung vor der menschlichen Stimme. So entstanden auch alle jene Texte von Schlagern, die in ihrer Plattheit oder gar Würdelosigkeit in krassem Gegensatz stehen zu dem, was uns Deutschen seit Jahrtausenden ureigenstes Gefühlsgut ist: die Achtung vor einer Frau und die Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Liebe.

Lassen wir aber einmal den heutigen Tanzschlager, abgesehen von seinem gesungenen Text, vor uns passieren, da fällt uns nicht nur auf, daß er des Textes garnicht bedarf, da ja niemand nach dem Text, sondern nach dem Rhythmus tanzt, sondern auch ein anderes fällt uns auf: Ja: — diese modernen Schlager versuchen, melodisch zu sein. Aber ihre Melodik ist ein so schwaches Pflänzchen, daß es von dem ersten Hagelschauer eines Holzblock-Wirbels schon vernichtet wird. Zerrissen taucht es immer wieder einmal auf in dem schreienden Chaos der Instrumente, und wo es nur einmal wagt, allein zu erscheinen und sich gar einmal behaupten will, da ist doch sofort ein Blech, eine Trommel, eine Pauke oder eins der den Negerinstrumenten nachgeahmten Geräuschinstrumente zur Stelle und läßt die kleine schüchterne Melodie nicht ein einziges Mal frei spielen. Wozu das? Das ist nicht nur unmusikalisch, nicht nur häßlich, nein — es ist auch unpädagogisch. Es erzieht das Ohr des Tänzers förmlich zum Lauschen auf den ständigen Taktanzeiger. Keiner der durchschnittlichen Tänzer wird mehr fähig sein, aus einer Tanzmusik ohne Schlagzeug oder ohne das Schlagzeug ersetzende Instrumente den richtigen Takt herauszuhören, geschweige denn danach zu tanzen. Man erzieht also den Tänzer systematisch zur Faulheit, zum gedankenlosen, automatischen Schreiten nach einem vorgehämmerten Rhythmus, man untergräbt damit das natürliche Vermögen, einen Tanz impulsiv aus dem Gefühl für die Musik heraus frei zu gestalten. Erst dann aber wird unser Gesellschafts-Tanz unserer eigensten Art entsprechen, wenn wir gelernt haben, das Gefühl für Musik, für Harmonie in Klang und Rhythmus wieder zu schulen, wenn wir wirklich tanzen aus Freude am Tanz, aus Freude an der Musik, so wie unsere Vorfahren unter der Dorflinde tanzten. Diesem neuen Wollen im Tanz wird sich auch die Musikwelt nicht widersetzen können, auch die Tanzmusik wird wieder echte Musik werden müssen, frei von Texten, frei von

der „Vox Humana", frei vom Klang der Negertrommeln und vom Lärm der überflüssigen Geräuschinstrumente.

Wir haben jetzt Zeit, darüber nachzudenken, und wir wollen diese Zeit nutzen. Wenn wir erst wieder friedlichen Arbeiten nachgehen können, gehört es zu unseren edelsten Aufgaben, Kulturträger zu sein in Bezirken, die jeder höheren Geistigkeit verschlossen waren. Denken wir an manche Völkerstämme des Südostens, die in Zukunft auch einmal teilhaben werden an unserem kulturellen Leben, so dürfen wir nicht vergessen, daß diese Menschen noch den echten Volkstanz kennen und in vollstem Maße pflegen! Es ist also eine Frage unserer nationalen Würde, daß niemand uns nachsagen kann, es gäbe auch nur eine Stelle unseres eigenen Kulturkörpers, auf der noch der Staub der „westlichen" Vergangenheit liegt.

Das Kalewala in der finnischen Oper.

Erkki Melartins „Aino" in Helsinki.

Von Friedrich Ege, Helsinki-Lauttasaari.

Diese finnische „Oper" hat den Aino-Mythus, einen der Sagenkreise des Kalewala zum Stoff. Doch in welch übersprudelnder dichterischer Phantasie ist hier das tragische Geschehen der jungen Aino geschildert, der Tochter der Sonne, die dem alten, berühmten Sängerhelden Wäinämöinen von ihrem Bruder im Sängerwettstreit zugesprochen wurde! Die Mutter Ainos ist im Glück, einen solchen berühmten Mann zum Schwiegersohn zu bekommen, ihre Schwester ist überglücklich, Wäinämöinen, die Weisheit selbst und vom Schöpfer zum Sänger aller Sänger erkoren, umsingt sie in den herrlichsten Tönen, alle freuen sich, nur — Aino ist tief unglücklich. Sie ist die strahlende Jugend, sie lebt im Aufgang der Sonne, in prachtvollen dichterischen Worten singt sie das Lied ihres Herzens, weiht ihr junges Leben der ewig jungen Sonne und — stürzt sich schließlich ins Meer. . . .

In welcher Schönheit, Lebendigkeit und glitzernden Pracht des Wortes ist das nicht im alten und doch ewig jungen Kalewala ausgedrückt und in welch großartiger Weise hat nicht der finnische Komponist Erkki Melartin (1875—1937) den tiefsten, lebendigsten und blühendsten musikalischen Ausdruck für diese Liebesgeschichte gefunden. Es ist ein Schwelgen und Genießen und doch voll ungeheurer innerer Kraft. Es ist keine Romantik, es ist das Leben, das hier Pate stand und daher stehen wir von Anfang an im lebendigen Banne dieses musikdramatischen Kunstwerkes, das es verdient, auf den Opernbühnen des Kontinents sein blühendes Leben zu offenbaren.

Und darüber hinaus sehen wir in die Seele des finnischen Volkes. Wir empfinden jenen urgesunden und starken natürlichen Geist, wie er heute wie immer das finnische Volk zu tiefst erfaßt. Hier erkennen wir, wie das heutige Finnland, unbeeinflußt von fremden Strömungen von außen her, vollständig in der gesunden Atmosphäre seiner eigenen, uralten heimatlichen Umwelt verankert ist. Es ist der Geist von jenem alten Geist, der auch heute wie damals wirkt und schafft und dem finnischen Volke jenes Übermaß an Kräften verleiht, das uns immer wieder in Erstaunen setzt.

So wächst der Aino-Stoff des Kalewala aus dem Mythus in das lebendige Leben hinein, und die alte Volksdichtung wird durch die strahlende und faszinierende musikalische Ausdeutung zu einem unvergeßlichen Erlebnis des immer und ewig wiederkehrenden Konflikts zwischen Jugend und Alter. Und schließlich: solche künstlerisch-schöpferischen Leistungen zeigen am besten den wahren Stand und Bestand der Kultur eines Volkes auf.

Unter der Regie Wäinö Solas und der musikalischen Leitung von Leo Funtek wurde das Werk mit viel Liebe in Szene gesetzt. Vor allem erleben wir hierbei wieder, wie wenig eigentlich der äußere Ablauf einer Handlung mit dem Drama an sich etwas zu tun hat, in wie weit höherem Maße die starke seelische Spannung die Voraussetzung für das dramatische Kunstwerk ist.

Auf drei Hauptszenen konzentriert sich das Werk: den Sängerwettstreit zwischen dem jungen, streitsüchtigen Joukahainen, der den alten Wäinämöinen herausfordert, bis

dieser schließlich den jungen Schwätzer durch seinen Gesang so verzaubert, daß er kläglich um Gnade bittet und dann kleinlaut abzieht, nachdem er dem alten Sängerhelden seine Schwester Aino zugesprochen hat. Der andere Höhepunkt ist der, wenn Wäinämöinen mit seinem Gefolge zum Hofe Ainos kommt und bei den Hochzeitsvorbereitungen auf der Kantele, dem alten nationalen Saiteninstrument der Finnen (eine Art Zither), die er durch Verzauberung der Lieblingsbirke Ainos gewinnt, sein Lied singt, das die Anwesenden entzückt. Und wie ist das musikalisch durchgeführt, wenn das Solo der Kantele in den Orchesterklang übergeht und wenn der Chor mitunter den Gesang Wäinämöinens begleitet — das ist von einer Großartigkeit und strahlenden Schönheit sondergleichen! Und der dritte Höhepunkt ist die Schlußszene, das Lied Ainos an die aufgehende Sonne, der sie all die Qualen ihres jungen Herzens offenbart, um dann in den Fluten zu versinken. . . .

Irja Aholainen als Aino und Oiva Soini als Wäinämoinen in den beiden tragenden Rollen boten gesanglich und darstellerisch prachtvolle Leistungen. Besonders die hohe Gesangskultur, die souveräne und ausgeglichene Ton- und Stimmbildung ist hervorzuheben. Wie so oft gebührt dem Chor der Finnischen Oper ein Sonderlob, das war wieder ein homogener Chorklang! (Diesmal sah man auf seiner Männerseite allerdings infolge der vielen Einberufungen einige Solisten.) Überhaupt zeigte die Vorstellung einen überaus sorgfältig gepflegten Zusammenklang der Stimmen als Frucht der gesangspädagogischen Seite der Arbeit des Spielleiters. Und das Orchester ließ die blühende, duftende und von innerer Kraft geladene Partitur in aller Schönheit erstrahlen.

Kalewala — Karelien — Finnland — — — ein Land, eine Seele, ein Geist: das lebendige finnische Volk!

Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1942.

Von Wilhelm Virneisel, Dresden.

Wenn 1942 auch kein Jahr ist, das uns den Jubiläumstag eines der Größten im Reiche der Musik bringt, so birgt es doch wieder eine Fülle von Daten, die an Persönlichkeiten gemahnen, die in der Geschichte der Tonkunst eine Rolle gespielt haben und deren zu gedenken Pflicht des gewissenhaften Chronisten ist. Es soll uns auf unsrem Wege die Jahresfolge leiten. Wir beginnen im Jahre 942, in welchem Odo von Clugny, der Verfasser mehrerer Traktate und der Förderer der Notation und Tonbenennung am 18. 11. gestorben ist. Der älteste, heute wieder ins Rampenlicht der Bühnen gezogene Musikdramatiker Cl. Monteverdi wurde 1567 geboren. 1592 ist das Todesjahr von M. A. Ingegneri (1. 7.), dessen Karwochen-Responsorien lange der Urheberschaft Palestrinas für würdig erachtet wurden. Die Sippe Bach vertritt in der diesmaligen Übersicht J. Christoph Bach, der Onkel J. S. Bachs, der am 8. 12. 1642 geboren wurde. Die Klaviermusik verlor in J. J. Froberger den Begründer der Suite († 7. 5. 1667), in die Geschichte des musikalischen Bühnenstückes brachte J. Chr. Pepusch (geb. 1667) mit seiner „Bettleroper“ ein neues Moment. Im Geburtsjahr G. Tartinis (8. 4. 1692) starb der Kammermusikkomponist G. B. Vitali (12. 10.), der Vater des Komponisten der berühmten Chaconne. Der Opernkomponist A. E. M. Grétry wurde vor 200 Jahren (11. 2. 1742) geboren, als der Meister der Triosonate F. dall'Abaco starb (12. 7.). Der Wiener Singspielkomponist W. Müller (26. 9.) und der Komponist der „Glocke“, A. Romberg (27. 4.) erblickten das Licht der Welt im Jahre 1767, in dem der „Mannheimer“ Klavierkomponist J. Schobert (28. 8.) und G. Ph. Telemann (25. 6.) starben. Der Meister des „Barbier von Sevilla“ G. Rossini ist mit dem Thomaskantor und Theoretiker M. Hauptmann gleichaltrig. Beide wurden vor 150 Jahren geboren (29. 2. und 13. 10. 1792). 125 Jahre sind verflossen seit der Geburt des Verlegers J. A. André (2. 3.), des Komponisten N. W. Gade (22. 2.) und des Beethovenbiographen A. W. Thayer (22. 10.), ebenso viele seit dem Tode E. N. Mehuls (18. 10.) und P. A. Monsignys (14. 1.).

Stattlich ist die Reihe der Männer, deren Geburtstag zum 100. Male wiederkehrt: es sind dies u. a. der Kirchenliedforscher W. Bäumker (25. 10.), der Komponist und Librettist A.

Boito (24. 2.), der Löwe-Sänger E. Gura (8. 11.), J. Massenet (12. 5.), C. Millöcker (29. 5.), A. Payne (3. 6.). Aber auch der Tod hielt 1842 reiche Ernte: es starben der Besitzer und Bibliograph von W. A. Mozarts Nachlaß J. A. André (6. 4.), L. Cherubini (15. 3.), der Geiger Fr. Clement (3. 11.), der Beethovens Violinkonzert uraufführte, der Journalist Fr. Rochlitz (16. 12.) und der Thomaskantor Chr. Th. Weinlig (8. 10.). Aus der Reihe der 90jährigen seien genannt: der „Puppenfee"-Komponist J. Bayer (6. 3., † 1913), der Schweizer Komponist H. Huber (28. 6., † 1921), der Violinpädagoge O. Ševčik (22. 3., † 1934) und der Instrumentenkundler P. de Wit (4. 1., † 1925). Den 80. Geburtstag werden feiern der verdienstvolle und unermüdliche, hervorragende Bibliothekar und Bibliograph W. Altmann am 4. April, der Komponist Fr. Klose am 29. November und der Klaviervirtuose E. v. Sauer am 8. Oktober, während der französische Meister Cl. Debussy (22. 8. geb.), der Berliner Komponist Fr. E. Koch (geb. 3. 7.), der Komponist J. Reiter (geb. 19. 1.), der um die Musiker-Organisation verdiente Fr. Rösch (geb. 12. 12.), der Hochschuldirektor und hervorragende Pädagoge C. Thiel (geb. 9. 7.), endlich der berühmte Mozartforscher Th. de Wyzewa (geb. 12. 9.) schon dahingeschieden sind. Die Singschulbewegung wird den 75. Geburtstag ihres Vorkämpfers A. Greiner (1. 12.) feiern. Der rheinische Komponist E. Sträßer (geb. 27. 6. 1867) und der Musikgelehrte E. Bernoulli (geb. 6. 11. 1867) sind schon vor langen Jahren abberufen worden. Auf reiche Lebensarbeit dürfen an ihrem 70. Geburtstage blicken P. Graener (11. 1.), S. v. Hausegger (16. 8.), K. Maendler (22. 3.) und P. Raabe (27. 11.), wohingegen der Tod dem Wirken eines P. Juon (8. 3.), Fr. Ludwig (8. 5.), R. Wustmann (5. 1.) bereits ein Ziel gesetzt hat. 1877 ist das Geburtsjahr von S. Bortkiéwicz (28. 2.), K. Erb (13. 7.), A. Heuß (27. 1., † 1934), Br. Hinze-Reinhold (20. 10.), A. Schering (2. 4., † 1941). Von den 60jährigen des Jahres 1942 seien genannt: Th. Blumer (24. 3.), M. Cauchie (8. 10.), G. Havemann (15. 3.), Z. Kodály (16. 12.), Fr. Malipiero (18. 3.), J. Marx (11. 5.), R. Pick-Mangiagalli (10. 7.), I. Strawinsky (17. 6.), H. W. v. Waltershausen (12. 10.). Tote des Jahres 1882 sind u. a. Kéler Béla († 20. 11.), Th. Kullak († 1. 3.) und J. Raff († 24./25. 6.). Den 50. Geburtstag werden begehen K. Gerstberger (12. 2.), K. Holl (13. 1.), A. Honegger (10. 3.), Ph. Jarnach (26. 7.), K. Jeppesen (15. 8.), R. Moser (7. 1.), F. Petyrek (14. 5.), und Br. Stürmer (9. 9.). Ein halbes Jahrhundert ist verflossen seit dem Heimgange von R. Franz (24. 10.) und E. Lalo (22. 4.). Vierzig Jahre sind dahin seit dem Tode von A. Klughardt (3. 8.) und Fr. Wüllner (7. 9.), dreißig Jahre, seit R. v. Liliencron (5. 3.), J. Massenet (13. 8.) und E. Tinel (28. 10.) starben. 1917 ist das Todesjahr von T. Carreño (13. 6.), A. Niemann (13. 1.) und Ph. Scharwenka (16. 7.), 1922 das von J. Messchaert (9. 9.), A. Nikisch (23. 1.), Fr. Ondřiček (13. 4.), F. Pedrell (19. 8.), H. Sitt (10. 3.) und C. Ziehrer (14. 11.). Zehn Jahre trennen uns schon von dem Heimgange H. Kauns (2. 4.), E. Meyer-Helmunds (4. 4.), Fr. Ries' (20. 6.) und J. Röntgens (13. 9.).

Unter den Werk-Jubilaren stehen die Opern an erster Stelle. Vor einhundert Jahren erschien der junge Wagner mit seiner tragischen Oper „Rienzi" zum ersten Male auf der Dresdener Bühne, während in Leipzig Lortzing mit seiner reifsten Schöpfung „Der Wildschütz" hervortrat. Zwanzig Jahre später erlebte Verdis „Forza del destino" ihre erste Aufführung, und zwar in Petersburg. Im gleichen Jahr 1862 vollendete Wagner die Dichtung der „Meistersinger", deren Komposition er 5 Jahre später (1867) abschloß. Weitere 5 Jahre später (1872) fand die Grundsteinlegung zur Bayreuther Festspielbühne statt und nach abermals 10 Jahren, vor 60 Jahren, wurde der „Parsifal" uraufgeführt. Ebenso lange bereichert Millöckers „Bettelstudent" den Operettenspielplan und seit einem halben Jahrhundert bereits fesseln die Geschicke des „Bajazzo" und des „Werther" die Opernfreunde. Debussys Musikdrama „Pelleas und Melisande" ist in den vierzig Jahren seines Daseins immer nur eine Ausnahmeerscheinung auf den deutschen Opernbühnen gewesen. Dreißig Jahre sind seit dem Erscheinen der ersten „Ariadne" von Richard Strauß verflossen, während Pfitzners „Palestrina" vor 25 Jahren in München uraufgeführt wurde. Seit ebensoviel Jahren ist Respighis Tondichtung „Fontane di Roma" ein ständiger Gast auf den Konzertprogrammen, auf denen Regers 35jährige „Hiller-Variationen"

erfreulicherweise auch immer wieder erscheinen. Bruckners 8. Sinfonie und Debussys „Prélude à l'après midi d'un faun" sind die gegensätzlichen Erscheinungen des Jahres 1892. 75 Jahre lang zeugt Strauß' „An der schönen blauen Donau" für die Hochblüte des Wiener Walzers. Vor 120 Jahren wurden der Menschheit Meisterwerke wie die „Missa solemnis" und die „Unvollendete" geschenkt. Als Vertreter der Opera buffa blickt Cimarosas „Matrimonio segreto" auf ein ansehnliches Alter von 150 Jahren zurück. Mozart trat vor 175 Jahren mit seiner ersten Oper „Finta semplice" hervor, als Gluck in seiner bekannten „Alceste"-Vorrede ästhetische Grundprobleme des Opernschaffens betrachtete und Hiller mit „Lottchen am Hofe" das Muster eines deutschen Singspiels schuf. Mit „L'Incoronazione di Poppea" schloß Monteverdi vor 300 Jahren sein dramatisches Schaffen ab, das einen ersten Höhepunkt in der durch den Florentiner Kreis von 1592 (vor 350 Jahren!) inaugurierten Operngeschichte darstellt. — Bachs „Goldberg-Variationen" erschienen 1742, als der junge Philipp Emanuel mit den „Preußischen Sonaten" und Johann Valentin Görner mit seiner Sammlung neuer Oden und Lieder hervortrat.

Für die Wissenschaft war 1862 ein großes Jahr: Ambros legte den ersten Band seiner Musikgeschichte und Ludwig Köchel das Thematische Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts vor, das das Muster für andere Werkverzeichnisse wurde. Ein halbes Jahrhundert erscheinen nunmehr die „Denkmäler deutscher Tonkunst" und Pirros Bachbuch leitete 1907 eine neue Bachbetrachtung ein, während Heyer durch die Eröffnung seines musikhistorischen Museums in Köln die Instrumentenkunde förderte. 1932 wurde der Cäcilientag zum „Tag der deutschen Hausmusik" ausgerufen, sodaß dieser Tag 1942 zum zehnten Male begangen werden wird.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Zandonais „Farsa amorosa".

Deutsche Erstaufführung in der Staatsoper.

Der angesehene italienische Opernkomponist *Zandonai*, Inhaber des Mussolini-Preises, verwendet in seiner 1933 entstandenen Oper „La farsa amorosa" („Das Liebesspiel") die gleiche dichterische Vorlage, die Hugo Wolfs „Corregidor" in getreuer Übereinstimmung und dem „Dreispitz"-Ballett Manuel de Fallas zugrunde lag: Die Geschichte des anmaßenden Liebhabers, der sich in eine Ehe eindrängt, woraufhin sich der angeblich betrogene Ehemann zur Gattin des Störenfriedes begibt, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Zu dem lebendigen, in sieben Bildern aufgelösten Libretto Rossatos schrieb Zandonai eine Musik, die ihre Aufgabe hauptsächlich in wohlgelungener Charakter- und Situationskomik erschöpft sieht. Die Farbigkeit der reizvollen, durchsichtigen und oft überaus sparsamen Instrumentation dient mit künstlerisch wertvollen Effekten der überaus treffenden Ausmalung bestimmter Handlungsvorgänge und der Hauptgestalten, wobei die Lyrik in kurzen Episoden vornehmlich auf die Figur der umworbenen Lucia beschränkt bleibt. Zandonais flächenhafte Musik sucht nicht seelische Vertiefung, sondern bietet unterhaltsame Schilderungen in oft bescheidenem Zurücktreten vor dem gesungenen Wort. Zandonais Charakterisierungskunst ist staunenswert, ein nur aus einem Chorsatz bestehendes Bild ist ein wahres Kabinettstückchen. Neben fortschrittlicher, aber nicht aufdringlicher Harmoniebildung ist der formale Aufbau von kleinen, ansprechenden Liedsätzen des Anfangs bis zu machtvollen Final-Ensembles beachtenswert. Die abwechslungsreiche Musik entbehrt trotz vorwiegend äußerlich-sinnlicher Reize nicht der Originalität.

Die Inszenierung von Edgar Klitsch, die Ausstattung von Luigi Malipiero offenbarten Stilgefühl und Sinn für einheitliche Wirkungen. Die ländliche Einfachheit der Umgebung, die nicht mehr das Mühlenbild des „Corregidor", sondern einen Weinberg zeigte, verriet viel Naturgefühl und Beseelung. Dem jungen Ehepaar liehen Peter Anders und Maria Cebotari ihre schönen, gepflegten Stimmen. Als „Podestà" erschien Willi Domgraf-Faßbaender voll stimmlicher Gewalt und in charaktervollem Spiel. In der Rolle seiner Frau erfreute Else Tegetthoff durch gewohnte Ausdrucksfähigkeit. Wie die Hauptgestalten erwuchsen auch die Nebenfiguren in scharfer Profilierung und ausgesprochener Originalität aus dem einheitlichen Untergrund von Musik und Handlung, ganz besonders Erich Zimmermann und Gustav Rödin als banditenhafte Diener des spanischen Granden, dazu Eugen Fuchs und Irmgard Armgart mit reizvollem, beweglichen und klingenden Organ.

Als Gastdirigent führte Gilbert Gravina die Oper zum Erfolg. Seine Dirigierkunst ließ namentlich im Hinblick auf temperamentvolle Beschwingtheit nichts zu wünschen übrig. Ein Sonderlob den Chorleistungen in mitunter anspruchsvollen

Sätzen, hier hat der vielbewährte Karl Schmidt wieder ausgezeichnete Vorarbeit geleistet. Das Publikum erwärmte sich zusehends und spendete manchen Beifall schon bei offener Szene.

Die Bekanntschaft mit dieser Oper war zumindest verlohnend und interessant, wenn es auch nicht leicht sein mag, ihren Charakter festzulegen. Allzu derbe, erdhafte Wirkungen lassen kaum einen Vergleich etwa mit dem feinsinnigen Lustspielton eines melodienreichen Wolf-Ferrari zu, und diejenigen Szenen, die einen längeren lyrischen Atem besitzen, sind begrenzt. Somit darf man das Werk als eine mehr unterhaltende als innerlich bereichernde Ergänzung der Literatur an komischen Opern hinnehmen und sich an der sauberen, stilistisch einheitlichen und technisch sehr geschickten Arbeit erfreuen.

Mozart-Veranstaltungen.

Im Musikleben Berlins herrschen die *Mozart*-Veranstaltungen vor, wobei sich das übliche Bild einer ziemlich systemlosen Mozart-Pflege mit mehrfachen Aufführungen der bekanntesten Werke ergab. Bedauerlich, daß eine einheitliche Zusammenfassung der zahlreichen Konzerte unterblieb, an denen fast alle Unternehmer beteiligt waren. Nennen wir Carl Schuricht als verständnisvollen Leiter einer Mozartfeier mit dem Philharmonischen Orchester, die tiefgehende Mozart-Stunde, die uns Fritz Zaun mit dem Städtischen Orchester schenkte, das Gedächtniskonzert der Staatskapelle unter Herbert v. Karajan. Seine eigenartig herbe und strenge Auffassung, die sich an anderer Stelle auch auf Schuberts kühl gestaltete „Unvollendete" erstreckte, läßt den Schluß zu, daß H. v. Karajan noch keineswegs den letzten Ausdruck seines künstlerischen Willens gefunden hat und im Begriff steht, eine spürbar subjektive Auseinandersetzung mit den dargebotenen Meistern herbeizuführen.

Neben vielen Solisten- und Kammermusikabenden, die im Zeichen Mozarts standen und unter denen die Pianisten Edwin Fischer und Wilhelm Kempff (dieser im Verein mit Fritz Steins Kammerorchester) hervorzuheben sind, verdienen die Chorkonzerte Erwähnung, darunter eine zweimalige Aufführung des „Requiems" unter Georg Schumanns verständnisvoller Leitung mit der trefflichen „Singakademie", und als Höhepunkt die Mozartfeier der Philharmoniker unter Furtwängler, der das gleiche Werk kurz zuvor auf der Reichs-Mozartwoche in Wien dirigiert hatte, mit dem einzigartigen Kittelschen Chor. Das war eine bewundernswerte, von allem Irdischen gelöste, erlebnisreiche Nachschöpfung, die die Hörer restlos im Banne hielt.

Eine Veranstaltung des „Vereins für Theatergeschichte im Staatlichen Schauspielhaus" hob sich über den Durchschnitt heraus durch die besondere Programmauswahl mit Doppelorchester auf und unterhalb der Bühne (der ausgezeichnete Georg Kniestädt mit seinen Kammermusikern), dazu die Staatskapelle unter Robert Heger, Erna Berger und Peter Anders. Schließlich erweckte Lizzie Maudrick das Ballett „Les Petits riens" zu neuem Leben — unzweifelhaft ein Gewinn für die Mozartbühne!

Und noch ein zweites, sehr positives Ergebnis: Arthur Rothers Neugestaltung des „Idomeneo" im Deutschen Opernhaus. Durch kleine Umstellungen und Erweiterungen (darunter ein dem Mozartschen Orchestersatz hinzugefügtes Schluß-Ensemble), durch Änderungen der Stimmlage (der lyrische Tenor des Idamantes paßt gut zu dem Heldentenor Idomeneos) und nicht zuletzt durch die Instrumentierung aller Rezitative wird eine bemerkenswerte Geschlossenheit des Eindrucks erzielt. Die Bearbeitung Rothers, die Achtung vor dem Original mit der Erfahrung des Bühnenpraktikers verbindet, wäre wert im Reich Interesse zu finden.

Neuheiten des Konzertlebens.

Unter den neuen Werken der letzten Wochen steht die uraufgeführte „Wiener Sinfonie" von *Paul Graener* im Vordergrunde. Sie bedeutet ein absolutes Bekenntnis zur Wiener Klassik, zumal da es nach Graeners eigenen Worten „das Erstrebenswerteste" ist, den Meistern „auf diesem Wege zu folgen". Der Komponist als selbstloser Mittler klassischen Geistes stand im Mittelpunkt lebhafter Huldigungen.

Lohnend war die uraufgeführte Suite aus „Romeo und Julia", von *Sutermeister*, die von den Werten dieser Opernschöpfung überzeugte, obgleich sie mit kontrastierenden Einzelheiten nicht der Gefahr potpourriartiger Aneinanderreihung entging.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln/Rh.

Das 3. Gürzenich-Konzert brachte die von mehrfacher Seite gewünschte Wiederholung der „Seligpreisungen" *Cäsar Francks*, deren glutvolle Melodik und durchaus unfranzösische Harmonik und Instrumentation die innere Bindung des Meisters an die deutsche Tradition Schumanns, Liszts und Wagners ausweist und erneut zum starken Erlebnis leitete. Erika Rokyta (Wien), Luise Richartz (Frankfurt), Adelheid Wollgarten (Köln), Jakob Sabel (Frankfurt), dazu Adolf

Vogel (Wien) und die Kölner Werner Alſen, Felix Knäpper und Wilhelm Witte von unſerer Oper ergaben ein prachtvoll mit dem Chor gehendes Soloenſemble und trugen das Ihre zum Erfolg des Ganzen bei, dem GMD Prof. Eugen Papſt ein überlegener Nachgeſtalter war. Das 4. Konzert brachte die örtliche Erſtaufführung des Capriccios von *Helmut Degen*, dem 30jährigen Badener, der in Köln an der Hochſchule von Maler und Klußmann herangebildet und neuerdings oft der Öffentlichkeit vorgeſtellt wurde, ein begabter Muſiker, der ohne atonale Allüren mit geſunden Einfällen ausgeſtattet iſt. Prof. Ludwig Hoelſcher errang ſich am gleichen Abend mit *Robert Schumanns* herrlichem Cellokonzert einen glänzenden Erfolg dank ſeiner prachtvollen Klangkultur und ſicheren Technik. Papſt war hier ein ausgezeichneter Orcheſterbegleiter, wie er der Neuheit alle Sorgfalt hatte angedeihen laſſen. Der Stockholmer Dirigent und Komponiſt Eric Weſtberg gab einen Abend ſchwediſcher Muſik, wobei ſeine eigene Sinfonie ihm Achtung eintrug, eine Streicherſerenade von *Dag Wirén* graziöſe Kunſt zeigte, eine Hymne von *Ture Rangſtröm* deſſen klangvollen Namen bekräftigte und Orcheſterlieder von *Gunnar de Frumerie, Atterberg* mit Ruth Moberg von der Königl. ſchwediſchen Oper romantiſche und moderne Einflüſſe bis zu Strauß deutlich machten. Faſt unabſehbar war wieder die Reihe der kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen. Innerhalb der Städtiſchen Rathauskonzerte kam das Frankfurter Lenzewski-Quartett, das uns *Kurt Heſſenbergs* grübleriſches Werk in D-dur beſcherte und ſich als mit dem Stil dieſer Moderne durchaus vertraut erwies, wie es auch *Mozart* und *Schubert* glänzend meiſterte. Das junge Gürzenich-Quartett ſtellte *Pfitzners* erſtes, noch jugendlich frohgeſtimmtes und *Max Regers* reifes Werk 109 mit der Tripelfuge als grandioſer Schlußſteigerung in den Vordergrund, umrahmt von *Schumanns* „Frauenliebe und -leben", dem Edith Hartmann-Köln eine ebenſo tiefſchürfende Wiedergabe zuteil werden ließ wie *Graeners* klangſchöner Rhapſodie mit Klavierquintett. Das Wiener Schneiderhan-Quartett widmete ſeinen Abend *Mozarts* Andenken in erleſener ſtilgetreuer Interpretation. Im zweiten Kammermuſikkonzert von „KdF" bewährten ſich die junge, in Köln von Gertrud Förſtel ausgebildete Holländerin Gertrud Atema in Liedern von *Schubert* und *Unger*, der hieſige Bariton Walter Schönfeld in ſolchen von *Reger* und *Strauß*, während die Pianiſtin Ilſe Müller *Weismanns* Tanzfantaſie vorzüglich ausdeutete. Die Konzerte junger Künſtler brachten einen Abend mit Geſängen *Wolfs* und *Schuberts*, von Lore Paxmann ſtimmlich wie muſikaliſch gleich überzeugend geboten, Geigenwerke von *Bach* und dem Schwaben *Süßmuth*, denen Irmgard Hitzig, von H. Eppinck begleitet, eine ſichere Interpretin war, dazu die Händel-Variationen von *Brahms* und die Telemann-Variationen von *Reger*, von Franzpeter Goebels mit gediegenem Können gemeiſtert. In derſelben Reihe zeigte Paula Dohmſtreich-Eſſen treffliche klavieriſtiſche Kultur, u. a. in *Regers* Improviſationen und Klara Oelſchläger, eine Kölner Philippi-Schülerin, künſtleriſchen Ernſt und ſicheres Können in *Pfitzner*-Liedern, dazu Liſelotte Opitz als Geigerin, zuſammen mit Ilſe Mühlen am Klavier ausgezeichnetes Können an *Locatelli* und *Reger*. Walter Gieſeking zeigte ſich in *Bach*ſchen und *Mozart*ſchen Kompoſitionen als der anerkannte Klavierromantiker, als der er auch *Pfitzners* neue 5 Stücke zu ſchönſtem Erleben brachte. Bei KdF gab es dann noch einen Liederabend mit Karl Schmitt-Walter, deſſen Bariton und feine Geſangskultur wieder die Hörer in Liedern von *Wolf, Schubert, Brahms* und Arien von *Mozart* und *Verdi* in ihren Bann zwang. Im 2. Konzert der Staatlichen Hochſchule für Muſik erſchienen die jungen einheimiſchen Pianiſtinnen Friedel Frenz und Suſi Mayweg, die *Bresgens* Konzert mit ſeiner barocken Spielfreude, *Weismanns* Variationen und *Mozarts* Sonate famos nachgeſtalteten. Dazu ſang Margret Bueren, von K. Haſſe begleitet, Lieder von *Brahms, Wolf* und *Schubert* mit gepflegtem Sopran.

Der Tag der Hausmuſik ließ die Kölner Privatmuſiklehrer, ihre beſten Schüler, die Studierenden der Rheiniſchen Muſikſchule und Hochſchule und die Lehrer der Hochſchule zum Einſatz kommen und alte wie neue Muſik zur vorbildlichen Wirkung gelangen. Der Bach-Verein ſetzte ſeine Aufführungsreihe der Kantaten des Meiſters unter Hulverſcheidt fort, dem Annie Bernards, Kaiſer-Breme und Mathias Büchel vorzügliche ſoliſtiſche Hilfe leiſteten. Es kamen zur Wiedergabe die, in Mühlhauſen entſtandenen Werke *Bachs*, ein ſchönes und freudig begrüßtes Unternehmen. Im Auslandsamt der Dozentenſchaft erſchien die Bonner Madrigalvereinigung Wilh. Böckelers als Gaſt und ließ Madrigale deutſcher, niederländiſcher und italieniſcher Altmeiſter in ſchönſter Wiedergabe zum bleibenden Erlebnis werden. Im Rahmen der Meiſterkonzerte erſchien Enrico Mainardi, der beſonders in *Bach*ſchen Werken den Ernſt und die innerliche Verſenkung dieſes, auf deutſchem Boden herangezogenen italieniſchen Meiſtercelliſten bekundete, aber auch *Beethovens* Mozart-Variationen ihr Recht widerfahren ließ. Sein Begleiter, der Pianiſt Aeſchbacher, erſtrebte mehr den Ruhm des Virtuoſen, wobei es jedoch in anſchlagstechniſcher Hinſicht noch an Differenzierung mangelt.

Im Opernhauſe brachte eine Neuinſzenie-

rung des *Marschner*schen „Hans Heiling" dieses, von Hans Pfitzner zu den Perlen der Opernliteratur gezählte, mit Unrecht zurückgesetzte Werk in der, die Welt der Menschen und der Dämonen in wirksamen Gegensatz stellenden Regie Peter Pfitzners einen unbestrittenen und erfreulichen Publikumserfolg. Die musikalische Leitung hatte Alfred Eichmann, die famosen Bühnenbilder stammten wieder von Alf Björn. *Mozarts* „Idomeneo" kam, wie hier schon erwähnt, zur Wiederbelebung und zwar in der Bearbeitung von Richard Strauß, die, entgegen derjenigen Wolf-Ferraris fast als selbstherrliche Neuschöpfung anmutet, insofern als sie zum Zwecke einer stärkeren musikdramatischen Wirkung einschneidende Veränderungen vornimmt. So wurde das secco-Rezitativ des Originals in ein glänzend begleitetes verwandelt, wodurch allerdings eine fühlbare Verlagerung des Schwergewichts eintrat. Weiter läßt Strauß sogar Anklänge an eigene Werke durchschimmern, gibt im Zwischenspiel des 2. Akts in der Schilderung des Meerungeheuers und im Quartett des 3. Akts selbständige Kompositionen und zersprengt Mozartsche Nummern durch Striche oder Umstellungen von Arien, Ensembles und Chören. Durch eine Kürzung des 3. Akts wurde eine Erweiterung des zweiten gewonnen und die Gestalt der Elektra, wohl aus Rücksicht auf seine eigene Opernfigur, in die der Ismene umgewandelt.

Musik in Leipzig.

Von Willy Stark, Leipzig.

Mit einem klassischen Programm ging es in den neuen Gewandhaus-Winter. Das erste Konzert Hermann Abendroths begann nach einer neugeschaffenen Tradition mit einem *Bach* und zwar der „Sinfonia" der Pfingstkantate „Ich liebe den Höchsten", einer durch Bläser bereicherten Parodie aus dem dritten „Brandenburgischen". Das von Eduard Erdmann groß und überlegen gestaltete Es-dur-Konzert von *Beethoven* und die vierte *Brahms*-Sinfonie in einer kraftvoll männlichen und fortreißenden Wiedergabe folgten. Im 2. Gewandhauskonzert hörte man, von Wolfgang Schneiderhan mit berückendem Wohllaut gespielt, das *Beethoven*-Violinkonzert und von Hermann Abendroth die Londoner C-dur-Sinfonie *Haydns* sehr delikat und *Regers* „Romantische Suite" in klangschwelgerischer Pracht. Am dritten Abend konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf eine Neuheit, die als Uraufführung herausgebracht wurde, auf des Leipzigers *Hans Stiebers* „Symphonische Trilogie". Kontrapunktisches Denken, mächtig aufgetürmt über ein Ostinato-Thema, doch nie ans Konstruktive sich verlierend, sondern das Spiel der Linien mit wachem Klangbewußtsein regelnd und äußerst farbig in der Instrumentation, ist der bedeutsame erste Satz, dem ein in breitem melodischen al fresco-Stil gehaltener Mittelteil gegenübersteht, gefolgt von einem tänzerisch bewegten, durch Themenverquickung meisterhaft gesteigerten Finale. Es wurde ein großer Erfolg für den Komponisten, nicht zuletzt durch die ganz hervorragende Verklanglichung, die Hermann Abendroth mit dem Gewandhaus-Orchester der gewichtigen Partitur schuf. Das erste Sonderkonzert des Gewandhauses brachte einen Klavierabend Edwin Fischers mit *Bach, Mozart, Chopin* und *Brahms.* Auch in der ersten Kammermusik, die das Strub-Quartett übernommen hatte, stand zwischen *Brahms* und *Dvořák* eine Uraufführung, *Walter Giesekings* Serenade A-dur für Streichquartett, ist eine sehr aparte, gedanklich unbeschwert heitere Musik voller Musizierfreude und klanglicher Reize, der — wenn auch nur im Finale unversteckt sich gebend — zweifellos eine programmatische Idee zugrundeliegt.

An sonstiger Kammermusik sind das Weitzmann-Trio mit einem *Dvořák*-Abend und das Dresdener Streichquartett, das *Beethoven, Schubert* und *Schumann* brachte, zu nennen, beide Vereinigungen erhärteten ihren Ruf als führende Kammermusikensembles.

Die NSG „Kraft durch Freude" legt einen Plan vor, der bedeutende deutsche und ausländische Orchester nach Leipzig bringt. Als erstes erschien das Orchester der Mailänder Scala unter Gino Marinuzzi. Man bekam die „Eroica" in einer ebenso klangprächtigen wie tiefschürfenden Aufführung zu hören und hatte Gelegenheit, in Werken zeitgenössischer Italiener die ganze Virtuosität des Orchesters zu bewundern, und dazu boten *Pizzettis* „Phädra"-Ouvertüre sowohl wie des Dirigenten sinfonische Dichtung „Siciliana" in ihrer schillernden Farbenpracht und ihrem blendenden Glanz Anlaß genug. Ein anderes KdF-Konzert führte Chor und Orchester des Musischen Gymnasiums Frankfurt ins Gewandhaus. Beide Klangkörper lösten mit ihrem respektablen Können lebhafteste Anerkennung aus. Kurt Thomas war dabei auch mit seiner Eichendorff-Kantate als Komponist vertreten, die aber trotz aller satztechnischen Fertigkeit nicht so unmittelbar anspricht wie *Distlers* Chöre aus dem „Mörike-Liederbuch", die im gleichen Konzert erklangen. *Mozart* wurde den KdF-Hörern an zwei Abenden durch das Weitzmann-Trio und das Leipziger Streichquartett unter Hans Mlynarczyks Führung nahegebracht.

Zur Einweihung des neuen Konzertſaales des Kryſtallpalaſtes ſpielte das Städtiſche Orcheſter Zwickau. Das unter Kurt Barths Leitung ſtehende Orcheſter zeigte in einem *Beethoven*-Abend, zu dem der bewährte Leipziger Gewandhauskonzertmeiſter Kurt Stiehler als Soliſt gewonnen war, in der fünften Sinfonie gut durchgearbeitetes Spiel und diſziplinierte Muſizierhaltung. Man darf dies auch der Altenburger Staatskapelle nachrühmen, die man in einem Abend der ſehr tüchtigen Celliſtin Margarete Hopfer kennen lernte. Die Violine war in den Soliſtenabenden des Berichtsabſchnittes durch den ungewöhnlich begabten jungen Vasco Abadjew vertreten, der den günſtigen Eindruck ſeines erſten Auftretens im Vorjahre noch zu ſteigern wußte. Im übrigen hörte man in dieſer Zeit vier Pianiſten, die einheimiſchen Anton Rohden und Sigfrid Grundeis, die mit ſtarkem, ehrlichen Erfolg *Beethoven* und *Brahms* ſpielten, ferner Altmeiſter Emil von Sauer, der mit unerhörter Bravour zu ſtürmiſchen Beifallskundgebungen hinriß und Helmut Lohmüller, der ſich ſehr vorteilhaft einführte.

Der Bayreuther Bund tritt mit größeren Veranſtaltungen auf den Plan, er konnte die Reihe nicht beſſer eröffnen als durch einen Vortrag Peter Raabes, der ſehr feſſelnd über „Leben und Werk Liſzts" ſprach. Unter den Veranſtaltungen des Gohliſer Schlößchens ſei ein Abend, der dem Schaffen feldgrauer Komponiſten galt, hervorgehoben.

Im Laufe der Feſtaufführungen ſämtlicher *Mozart*-Opern brachte das Neue Theater „Idomeneo" neuinſzeniert heraus. Man wählte die Bearbeitung Wolf-Ferraris, die unter allen Ausgaben wohl am eheſten die Mozartſche Partitur reſpektiert. Die Muſik war auch „suprema lex" der Leipziger Aufführung. Paul Schmitz muſizierte mit dem Gewandhausorcheſter beglückend ſchön, und Hanns Niedecken-Gebhard mied alles äußere Beiwerk der großen Oper, ließ alles Geſchehen — auch die Tänze — in zwingender Folgerichtigkeit und ſchlichter Größe ablaufen. Max Eltens Bühnenbild iſt monumental in der Raumgliederung und gibt mit phantaſtiſchen Projektionen den düſteren Hintergrund für die Schickſalstragödie. In den Hauptpartien gaben Auguſt Seider als Titelheld, Maria Lenz (Ilia), Ellen Winter (Idamantes) und Margarete Bäumer (Elektra) ſehr ſtark beeindruckende Leiſtungen. Die Fortführung des Mozart-Zyklus brachte ſodann die „Entführung" und den „Figaro" in den ſeit Jahren erprobten und bewährten Inſzenierungen und Beſetzungen.

Muſik in München.

Von Anton Würz, München.

Wie überall im Reiche, ſo waren auch in München in den Tagen und Wochen um den 5. Dezember die beſten künſtleriſchen Kräfte der Feier des Genius *Wolfgang Amadeus Mozart* hingegeben! Die Bayeriſche Staatsoper konnte noch Ende November mit der Neuinſzenierung von „Cosi fan tutte" die Erneuerung der dramatiſchen Hauptwerke des Meiſters, an der ſeit Jahren planvoll gearbeitet worden iſt, aufs glücklichſte vollenden, ſodaß nun die eigentliche Mozart-Gedenkwoche mit feſtlich glanzvollen Wiedergaben der fünf reifſten Opernſchöpfungen Mozarts („Entführung", „Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte") begangen werden konnte. „Cosi fan tutte" iſt jetzt zum erſten Male aus dem graziöſen Reſidenztheater — für das dieſe bezauberndſte Rokokokomödie geradezu geſchrieben zu ſein ſcheint — in das weiträumigere Nationaltheater verpflanzt worden. Dadurch war eine neuartige Form der Inſzenierung geboten, d. h. vor allem ein Verzicht auf manches ſpieleriſch-witzige Detail zugunſten einer ſozuſagen „griffigeren" Durchführung und Darſtellung des komödiantiſchen Stoffes. Notwendig war zugleich eine den räumlichen Verhältniſſen des großen Hauſes angepaßte weiträumigere Formung der Bühnenbilder, und Rochus Glieſe hat dieſe Aufgabe ſehr ſchön und treffſicher gelöſt: der Schauplatz des Stückes war — mit guter Berechtigung — nach Venedig verlegt, und auch ohne nähere Beſchreibung kann man ſich denken, wieviel maleriſche Veduten der Bühnenbildner dieſem romantiſchen, bunten Stadtbild abgewonnen hat. Angeſichts der vielfältig überraſchenden und reizvollen Szenerien, die Glieſe hier entworfen hat, konnte man es auch willig überſehen, daß ſeinen Bildern vielleicht ein klein wenig mehr Humor noch zum Vorteil geweſen wäre. Jedenfalls wußte Rudolf Hartmann als Regiſſeur in dieſem ſzeniſchen Rahmen das Sextett der Darſteller zu einem Enſemblespiel von köſtlicher Bewegtheit und Lebensfülle zu führen. Der ſtärkſte Zauber aber ging naturgemäß auch bei dieſer Aufführung von der Wiedergabe der Muſik aus. Clemens Krauß, ganz durchdrungen von der ihn beglückenden Aufgabe, holte aus dem Orcheſter und aus den Sängern Leiſtungen von ungewöhnlichen Maßen heraus, ſo daß das ganze Werk ein zauberhaft blühendes neues Leben gewann. Ein erleſenes Enſemble von Sängern ſtand für dieſe Neuaufführung zu Gebote: Viorica Urſuleac ſang und ſpielte mit meiſterlichem Können die Fiordi-

ligi, Georgine v. Milinkovic mit bezwingendem Charme die Dorabella, Carl Kronenberg mit kernigem Humor und froher Kraft den Guglielmo, Julius Patzak mit unvergleichlicher innerer Gelöstheit und köstlichem Schmelz den Ferrando, Hilde Güden mit Liebreiz und kecker Drollerie die Despina, Hans Hermann Nissen mit einer amüsierenden Mischung von Schalkheit und (sich selbst täuschender) „philosophischer" Überlegenheit im Vortrag den Alfonso.

Um das künstlerische Ereignis dieser Neueinstudierung und der Mozart-Gedenkwoche der Oper gruppierte sich eine Fülle größerer und kleinerer Veranstaltungen zum Gedächtnis Mozarts. Wir möchten hier nur neben den verschiedenen Mozartgaben der Orchester und der Kammermusikvereinigungen (Strub-, Stroß-, Freund-Quartett usw.) eine hervorragend schöne und ergreifende Aufführung des „Requiem" durch den Chor der Hauptstadt der Bewegung und die Münchner Philharmoniker unter Oswald Kabastas Führung besonders hervorheben (Solisten: Felicie Hüni-Mihacsek, Gertrude Pitzinger, Alfons Fügel und Georg Hann). Die Aufführung fand am Abend des 5. Dezember statt — wie anders als sonst wohl hörte man in dieser Abendstunde Mozarts letztes Werk — wie menschlich nahegerückt war uns die aus jenseitigen Tiefen herleuchtende, erhabene Musik des „Requiem" hier in dem Bewußtsein, daß gerade 150 Jahre vor dieser Stunde, vor dieser Aufführung Mozart in den letzten Zügen lag. Wir wissen, wie traurig diese Abschiedsstunden des Dahinsiechenden waren, wie trüb und elend seine äußere Lage war, und wir ahnen auch, wie sich der Kranke mit den Gedanken um die Zukunft seiner Familie gequält haben mag. Und doch — wir dürfen es glauben! — kann Mozart auch in seinen letzten Stunden nicht ganz unglücklich gewesen sein: die Überlieferung meldet — legendenhaft fast — wie innig er sich auf dem Krankenlager mit seinem „Requiem" beschäftigt hat, und daß das Allerletzte, was die Freunde um ihn noch hörten von seinen Lippen, leise hingesummte Töne aus diesem Werke waren. Ein Künstler aber, in dem eine so große Konzeption nach Form und Gestalt ringt, ein Musiker, in dessen Seele solche Klänge wie die des Requiem leben, trägt auch in der bittersten Stunde noch ein erquickendes, tröstendes Licht in sich, und alle äußere Not und Qual kann ihn nicht ganz niederbeugen. Gönnen wir doch diesem befreienden Gedanken künftig mehr Raum in uns, wenn wir an Mozarts Ende denken — mehr Raum als den niederdrückenden Erinnerungen an die äußere Öde und Misere seiner letzten Tage oder an das düstere Bild des einsamen Begräbnisses im Schneesturm eines nächtigen Dezembertags. . . .

Zu anderem: eine außerordentlich begeisterte Aufnahme fand die erste Münchner Aufführung der andernorts schon mit viel Erfolg gespielten „Carmina Burana" von *Carl Orff*. Dem eigentönigen, experimentierfrohen Münchner Komponisten ist hier zweifellos sein bisher bestes Werk gelungen. Die Art, in der Orff all diese vom wahnvollen Lauf der Welt und des Glücks und von den Sinnenfreuden erzählenden lateinischen Liedverse aus dem 13. Jahrhundert vertont hat, zeugt von einer geradezu genial zu nennenden Einfühlungskraft in die Lebensstimmung jener alten Zeit. Man vergißt oft, daß zwischen der Entstehung der Texte und der Musik an die 700 Jahre liegen. Der wesentliche Vorzug der Musik liegt in ihrer urfrischen Lebendigkeit und drastischen Charakterisierungskraft — sie ist in merkwürdiger Weise raffiniert und naiv zugleich, kultiviert und barbarisch, verfeinert und primitiv in ihren Mitteln und in ihren Wirkungen. Jedenfalls war man sehr dankbar für die Möglichkeit, dieses Werk kennen zu lernen, und dementsprechend stürmisch war auch der Beifall für die Ausführenden: für die Künstler der Musikalischen Akademie, für den schwungvoll und überlegen dirigierenden Leiter der Aufführung, Staats-KM Bertil Wetzelsberger, und für die ausgezeichneten Solisten Carl Kronenberg, Elisabeth Rosenkranz und Josef H. Daus.

Neu für München waren auch die fünf geistvollen und stimmungssatten Klavierstücke von *Hans Pfitzner*, die der Künstler, dem sie gewidmet sind, Walter Gieseking, in Gegenwart des Meisters mit glänzendem Erfolg interpretierte. Weitere Lichtpunkte dieses Gieseking-Abends, der sich als eines der beglückendsten aus der Folge der zahlreichen Solistenkonzerte dieser Wochen heraushob, waren seine Wiedergaben der *Beethoven*-Sonate Werk 109 und der „Sinfonischen Etüden" von *Schumann*. Von den sonstigen Sänger- und Instrumentalisten-Konzerten nennen wir neben den Abenden von Emmi Leisner, Erna Sack, Heinrich Schlusnus, Julius Pölzer („Winterreise"), Gerhard Hüsch („Müllerlieder"), Georg Kulenkampff, Gaspar Cassadó, Walter Dorr (Geige) und Winfried Wolf (Klavier) noch besonders den Pianisten Frederick Ogouse, der *Chopin* auf dem Instrument, das Chopin selbst spielte, vortrug — wobei allerdings das alte Instrument trotz gewisser feiner Klangreize gegenüber dem modernen Flügel ins Hintertreffen geriet — es gelingt uns ebenso schwer, unsere gerade hinsichtlich des Klavierklangs verwöhntere Klangphantasie an das ältere Instrument anzupassen, wie es für den Spieler schwer sein muß, seine Anschlagstechnik auf die Erfordernisse dieses alten Erard-Flügels umzustellen. Immerhin eine interessante Begegnung.

Zum Schluß sei noch einiger italienischer Gäste gedacht, denen wir sehr genußreiche Stunden zu

danken hatten: des vollendet schön musizierenden, von Mario Rossi elanvoll geführten Florentiner Kammerorchesters, des unter Maestro Lualdis Leistung stehenden tüchtigen Neapolitanischen Kammerorchesters, und des ausgezeichneten Poltronieri-Quartetts, das unter Mitwirkung des mit Recht berühmten Mailänder Harfenisten Prof. Magistretti u. a. eine einfallsreiche, in ihren lyrisch-expressiven Teilen stark ansprechende und auch in problematischeren Episoden immer wieder interessante Sonate für Streichquartett und Harfe von *Francesco Malipiero* brachte.

Von einigen anderen fesselnden Begegnungen im Konzertsaal, u. a. von verschiedenen Aufführungen hier noch unbekannter Werke von Dvořák, mag im nächsten Bericht die Rede sein.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Über das weitaus bedeutendste musikalische Ereignis, die „Mozartwoche des Deutschen Reiches" in Wien, habe ich getrennt berichtet. Über die große Zahl anderer Veranstaltungen muß ich mich kurz fassen.

Bedeutende Kammermusik-Vereinigungen ließen sich hören: das Dresdner Streichquartett mit klassischem Programm; das Schneiderhan-Quartett mit *Mozarts* C-dur-Quartett, einem der großartigsten Bekenntniswerke der Literatur, das in ergreifender Weise durch die, fast das ganze Stück durchziehenden seufzerartigen Vorhalte Einblick in die schmerzerfüllte Seele des Tonschöpfers gibt, so zwar, daß sich selbst in dem befreienden Aufschwung des Finale noch (durch die unisono-Gesänge) Anklänge an das überstandene Leiden mischen. Das Weißgärber-Quartett brachte die erneute Bekanntschaft mit der „romantischen Serenade" von *Jan Brandts-Buys*, die in allen Sätzen aus lebhaft bewegten und auch modulatorisch unruhigen Tonbildern den Aufstieg in verklärte Durharmonien gewinnt. Das Kolbe-Quartett führte während des ganzen *Mozart*-Jahres einen Zyklus „Mozart und seine Zeitgenossen" vor, dessen Plan und Durchführung der berufenen Mozartinterpretin Margarete Kolbe-Jüllig zu danken war. — Die „Wiener Quartettvereinigung" wartete mit Neuheiten auf: sauber gearbeiteten „Drei Stücken für Streichquartett" von *Hans Kammeier*, und Liedern von *Alois Melichar*, deren wechselvolle Tonbilder durch die hohe Musikalität des Sängers Herbert Klomser zu Erfolg geführt wurden, endlich eine sehr wirkungsvolle „Suite" von *Armin Kaufmann*. Das „Konzerthaus-Quartett" ließ mit Friedrich Wührer gemeinsam das poesievolle und leidenschaftlich erregte Klavierquintett von *Antonin Dvořák* erklingen, mit Leopold Wlach zusammen *Regers* Klarinetten-Quintett. — Auch das „Philharmonia-Quartett" brachte eine Neuheit, ein Quartett von *Alois Netzer*, von großer melodischer Schönheit und fesselnder Harmonik, daneben ein zweites Quartett von *Franz Hasenöhrl*, nicht minder wirksam durch Rhythmik und lebendige Steigerungen. Ein Sonatenabend des Geigers Fritz Sedlak und des Pianisten und Komponisten Egon Kornauth enthielt ein von *Vivaldi* bis *Cäsar Franck* reichendes schönes Programm. — In einem der Konzerte zur Förderung zeitgenössischer Musik hörten wir eine von romantischer Gesanglichkeit erfüllte Cellosonate von *Hermann Pakpfeiffer*, deren melodisches Spiel so recht geeignet ist für den innigen seelenvollen Ton des Cellisten Nikolaus Hübner, der am Flügel durch Kurt Rapf vorteilhaft unterstützt war; das Trio von *Fritz Skorzeny* für Flöte, Bratsche und Klavier zeigt die Gewandtheit des Komponisten auch im polyphonen Zusammenspiel. Die nicht leichte Komposition wurde durch Kamillo Wanausek, Günther Breitenbach und den schon genannten Kurt Rapf zu guter Wirkung gebracht. Mit großem Ausdruck sang Paul Lorenzi als willkommene Zwischennummer neue Lieder von *Erik Werba*. Ein besonderer Kompositions-Abend *Egon Kornauth* machte mit neuen wertvollen Schöpfungen dieses Wiener Meisters bekannt. Ein von der Mozartgemeinde veranstalteter Abend brachte erfolgreiche Neuheiten von *Friedrich Bayer*, *Josef Brauneis*, *Armin C. Hochstetter*, *Josef Kiesl*, *Norbert Sprongl* und *Franz Gräflinger*; die neuen Lieder des Letzteren, der bisher nur selten zu Gehör gekommen ist, verdienen wegen ihrer melodischen Anschmiegsamkeit an neuere Texte und ihrer poetischen Grundhaltung gleichfalls Beachtung.

Auch die zahlreichen Virtuosenkonzerte kann ich nur flüchtig berühren, selbst Abende, wie die von Wilhelm Backhaus oder Walter Kerschbaumer, Roland Raupenstrauch, Friedrich Wührer, Frédéric Ogouse und neuer Namen wie Helmut Lohmüller, Barbara Issakides oder Gilbert Schuchter. Von Geigern wäre der hochbegabte jugendliche Bulgare Vasco Abadijew zu nennen.

Mit den Philharmonikern unter Rudolf Moralt konzertierte Jaroslaw Suchy, indem er drei große Violinkonzerte von *Spohr*, *Beethoven* und *Dvořák* spielte.

Gesangliche Erfolge erzielte unser Opernsänger Georg Monthy mit hoher künstlerischer Intel-

ligenz und Musikalität, ferner Isolde Riehl, wegen gleicher Vorzüge längst bekannt und geschätzt, Adolf Vogel, Anton Tausche mit vorbildlicher Vortragskunst, Hans Duhan, die Münchener Sängerin Alice Maria Franck, Dagmar Schmedes, Li Hensel, Annemarie Heyne, Franz Karl Fuchs, der Bariton Walter Harles, Josef Knapp, Annie Vilmar und Hedi Werner. Besonderen Hinweis verdient das gemeinsame Auftreten von Toti dal Monte und des Baßbaritons Augusto Beuf. Werke von neueren Komponisten trug der ausgezeichnete Flötenvirtuose Albert Bursik vor.

Ein außerordentliches *Schubert*-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde entzückte durch Darbietungen des Schneiderhan-Quartetts, das mit Friedrich Wührer das Forellenquintett in ideal schöner Weise spielte, und durch Lieder, die Hans Duhan, von Viktor Graef am Flügel begleitet, sang. Das Frauensinfonieorchester führte unter Milo von Wawak neben *Starzer*, *Bach* und *Mozart* eine Suite von *Kurt Atterberg* für Geige, Bratsche und Streichorchester erstmalig in Wien auf. Gaspar Cassado war der Solist des 2. Sinfoniekonzerts unter Hans Weisbach, in dem *Straußens* fantastische „Don Quixote"-Variationen (die Solobratsche mit Günter Breitenbach vorzüglich besetzt) und *Leoš Janačeks* witzig-karikaturistische „Sinfonietta" sehr starke Anziehungskraft hatten. Einem Konzert des „Schubertbundes" war ein neues Werk von *Wilhelm Jerger* vorangestellt: eine Orgelchaconne über ein Mozartsches Thema („Sobald dich führt der Freundschaft Hand"), bunte Bilder, die sich in origineller Weise um das schöne einfache Motiv ranken. Unter den neuen Chören fiel das „Bergarbeiterlied" von *Karl Pilß* durch geschickte Verwendung eines ostinat mitgehenden Paukenthemas besonders sympathisch auf. — Ein Festkonzert des Bukarester philharmonischen Orchesters unter Leitung von George Georgescu machte mit nennenswerten rumänischen Originalkompositionen bekannt.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WALTER ABENDROTH: Die Symphonien Anton Bruckners. 160 Seiten. Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Das vorliegende, dem Andenken an Karl Muck gewidmete Buch hat das Ziel, den Musikfreund in die symphonische Welt Anton Bruckners einzuführen, allerdings unter der Voraussetzung einer ernsten Beschäftigung mit der Kunst des Meisters und aller sich daraus ergebenden Fragen und Probleme. Es dient deshalb in erster Linie dem Vertiefungswillen des Konzertbesuchers. Der Wert der sehr gründlichen, mit vielen Notenbeispielen versehenen Analysen Abendroths gründet in der Selbständigkeit ihrer Durcharbeitung, die sich jeder billigen Musikführerweis' abhold zeigt, jedoch ebenso die Flitter eines überspitzten Ästhetizismus ablehnt. Das Formbild der neun Brucknerschen Symphonien (die f-moll und die ‚Nullte' fehlen) wird aufrißartig klar gegeben, der rein musikalische Gehalt steht als wesentlich im Vordergrund; die schwanke Notbrücke poetisierender Deutungen betritt Abendroth dankenswerter Weise nicht. Ein tiefschürfendes, bester geistiger Erkenntnis des Brucknerschen Schaffens dienendes Vorwort bildet die gehaltvolle Einführung des Buches.

Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

MAX AUER: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. 3. vollständig neu bearbeitete Auflage. 470 Seiten. Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H., Leipzig.

Max Auers „Anton Bruckner" genießt mit gutem Fug den Ruf der klassischen Biographie des Meisters. Die nunmehr dritte Auflage des Werkes, zu gleichen Teilen dem Schaffen und Leben des Genius gewidmet, stellt sich als eine Neubearbeitung der früheren dar, die vor allem auf der Auswertung des vierbändigen Hauptwerkes von August Göllerich — Max Auer „Anton Bruckner" (Verlag Gustav Bosse, Regensburg) sowie der bisher erschienenen Bände der Kritischen Gesamtausgabe im Musikwissenschaftlichen Verlag gründet. Doch fehlen auch neue biographische und künstlerische Erkenntnisse keineswegs, so daß der etwaige Besitz des Hauptwerkes die Anschaffung dieses Buches durchaus nicht überflüssig macht. Es ist bei Max Auers sorgsamer und verantwortungsbewußter Arbeitsweise selbstverständlich, daß nur verbürgter Stoff zur Darstellung gelangt, und dieses Material aufs harmonischste gesichtet und gegliedert wird. Bei aller Systematik der Arbeit bleibt doch allenthalben der Blutpuls einer unmittelbaren Liebe zum Gegenstand spürbar, einer alldurchdringenden Brucknerpietät. Dieser entspricht zudem die Grundüberzeugung des Verfassers vom metaphysischen Ursprunge der Kunst und von der göttlichen Sendung des Künstlers. Daher wird derjenige, der sich Bruckners menschlicher Persönlichkeit und seinem Werke lediglich mit der Sonde des Analytikers oder als bloßer Ästhetiker nähert, niemals zum umfassenden Verständnis derselben vorstoßen können. Den Weg zu diesem unmittelbaren Verständnis bereitet Auers Deutung in ihrer esoterischen Erfassungsweise mit den Eigenschaften eines Berufenen, der seine Darstellung mit dem Wesen seines künstlerischen Gegenstandes zu überzeugender Deckung zu bringen vermag. Sehr eingehend wird bei den Werkbetrachtungen auf Bruckners Originalinstrumentation eingegangen, ihre Herkunft vom Orgelklangmäßigen entscheidend herausgestellt und zugleich mit dem hin und wieder immer noch anzutreffenden Vorurteil einer Abhängigkeit von Richard Wagner aufgeräumt. Im Nachwort kommen führende Brucknerdirigenten unserer Tage wie Hausegger, Weisbach, Eugen Jochum, Kabasta, Peter Raabe und Furtwängler in der Frage der Originalfassungen zu Wort, die einstimmig bejaht wird. Zahlreiche Bildbeigaben sowie ein Notenanhang von 86 Seiten bilden eine willkommene Zusteuer zu dem von dem Verlag hervorragend ausgestatteten Buche.

Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

HANS BALMER: „Spiel- und Denktechnik im Elementarunterricht für Klavier". Hug & Co., Zürich, Leipzig.

So klein der Umfang des Büchleins, so gewichtig ist sein Inhalt, der den Lehrenden wieder bewußt werden läßt, daß auch auf dem Gebiete technischer Erkenntnisse „des Lernens kein Ende ist". So ist das Studium dieses Werkes unbedingt wertbringend, auch dann, wenn H. Balmer einmal Gedanken oder Forderungen aufstellt (Raummangel verbietet ein näheres Eingehen darauf), denen man nicht bedingungslos zustimmen kann. Die in seltenem Maße logische Gedankenführung ist gleichzeitig beste Beweisführung dafür, wie halb und unkontrolliert unser Denken doch häufig auch in musikalischen Fragen ist. (z. B. „Denkfehler im Zeitmessen, in der Phra-

sierung" usw.). So ist die letzte weise Lehre dieses Büchleins die, daß der Lehrer nur streng Durchdachtes dem Schüler weitergeben darf. Anneliese Kaempffer.

Musikalien:

für Klavier

WALTER NIEMANN: „Ilsenburger Sonate" Werk 150, N. Simrock, Leipzig; „Aus einer kleinen Stadt" Werk 154 und „Ein Spätsommertag" Werk 155, Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Neben der liebenswürdigen, naturnahen und -frischen „Ilsenburger Sonate" Werk 150 in ihrer pastellgetönten Romantik legt Walter Niemann nun sein Werk 154 und 155 vor; beide herbere Saiten rührend. Werk 154 ist nach Wilh. Raabes „Horn von Wanza" entstanden. Und wer dies Buch, dies Kleinstadtidyll, kennt und daneben um Niemanns musikalische Erzählergabe weiß, weiß im Vorhinein um alle Vorzüge dieser 7 musikalischen Köstlichkeiten. Unendlich fein beobachtet, von entzückender Kleinmalerei und Charakteristik und wie immer voll klavieristischer Feinheiten. Dies Werk Nr. 154 ist sehr gut im Vorgeschrittenen-Unterricht verwendbar, weil es Herz und Gemüt des Schülers anregt und liebevoll in neuere Regionen einführt.

„Ein Spätsommertag" ist die technisch anspruchsvollere Sonatine Werk 155 benannt. „In balladischem Erzählerton" wünscht der Autor den knappen, wehmutüberhauchten 1. Satz gestaltet. Eine Wehmut, die im 2. Satz, „Andantino", noch herbere Töne findet bis erst der 3. Satz, Allegretto, sich noch einen Rest Sommersonnengold einfängt, das die leise Wehmut überstrahlt. Die Rückerinnerung an den 1. Satz vollendet das damit einheitlich abgerundete Stück. Wer Niemanns Schaffen ganz kennt, erkennt ihn auch hier in seiner grazilen Eigenart. Wer ihn nur aus seinen impressionistischen Schilderungen kennt (wie halt so viele), wird ihn hier von einer ganz neuen Seite schauen können und . . . verehren müssen! Grete Altstadt-Schütze.

ERNST WILHELM WOLF: „Zwo Stücke für vier Hände". Sonate. Wilhelm Friedr. Ernst Bach: Andante. Herausgegeben von Alfred Kreutz. Ed. Schott 2571.

Die Musikwelt verdankt A. Kreuz schon manche mustergültige, urtextgetreue Herausgabe verschollener oder zeitweilig vergessener Klavierwerke des 18. Jahrhunderts. Mit vorliegenden 2 Kompositionen, klassischen Welten verhaftet, führt A. Kreutz der 4hd. Originalliteratur wertvolles Musiziergut zu (technisch von mittlerer Schwierigkeit für beide Spieler). Fesselnd und lehrreich ist das Nachwort, das uns stilistisch manche Aufklärung gibt und uns mit den wichtigsten Lebensdaten E. W. Wolfs und W. Fr. E. Bachs, des letzten Enkels Joh. Seb. Bachs, bekannt macht. Anneliese Kaempffer.

für Orgel

EDGAR RABSCH: Der grimmig Tod mit seinem Pfeil. Phantasie und Fuge.

JOH. NEP. DAVID: Choralwerk VIII: Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang. Geistliches Konzert für Orgel.

JOHANNES WEYRAUCH: Orgelpartiten:
Advent. O Heiland, reiß die Himmel auf.
Weihnachten. Singet frisch und wohlgemut.
Ostern. Heut triumphieret Gottes Sohn.
Sämtliche bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

EBERHARD WENZEL: Choralmesse für Orgel. Kistner & Siegel, Leipzig.

Der um die moderne Orgelmusik in ganz besonderer Weise Weise verdiente Verlag Breitkopf & Härtel legt mehrere bedeutsame Orgelchoralbearbeitungen vor. die alle im Grunde von der Regerschen Form der Choralfantasie angeregt erscheinen, obwohl jeder der Komponisten stilistisch sein eigenes Gesicht hat und bedeutendes Können einsetzt. So spannt David die Melodie von „Es sungen drei Engel" in die dreiteilige Form des geistlichen Konzerts, wie immer in intensivster kontrapunktischer Verdichtung; Rabsch, der mehr monodisch und mehr figurativ arbeitet, bemüht sich die düstere Grundstimmung des Chorals in seinem wie eine barocke Improvisation hingelegten Werke festzuhalten. Schade, daß die Schlußfuge zu keiner rechten Entwicklung kommt! Rabsch wie David verlangen sehr gute Spieler. Ein ganz vortreffliches, phantasiereiches Werk ist das Choralpartitenwerk von Johannes Weyrauch, von dem hier drei Partiten angezeigt sind, Choralphantasien oder Choralvariationen kleineren Ausmaßes, tadellos gearbeitet, dem Inhalt der einzelnen Choralstrophen immer liebevoll und mit immer neuen Einfällen nachgehend und dabei, was das Werk sehr empfiehlt, auch für Organisten mittleren Könnens erreichbar.

In dieser Nähe steht auch die Choralmesse von Wenzel über fünf Ordinariumschoräle, ein Werk von bedeutender Erfindung. Prof. Friedrich Högner.

für Kammermusik

HERMANN UNGER, Werk 69: Kammersuite für Streichquartett. Partitur. Verlag Wilke & Co., Berlin-Wilmersdorf.

Hermann Ungers, etwa 9 Minuten währende Kammermusik nimmt durch ihren musikalischen Gehalt wie durch die leichte, auch für Schülerorchester mögliche Ausführbarkeit für sich ein. Fünf knapp geformte Sätzchen (Pifferari, Menuett, Reigen, Elegie, Cortège) enthalten hübsche, sich ohne weiteres dem Verständnis erschließende Musik von Reiz und Wert.

Hans F. Schaub.

für Orchester

FRANZ DANZI: Sinfonia Concertante, Partitur. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Franz Danzi, einer der wichtigsten Vertreter der Mannheimer Schule und Lehrer Carl Maria v. Webers, hat diese Sinfonia Concertante in München im Jahre 1785 komponiert und mit ihr ein melodiegesegnetes, klanglich überraschungsreiches Werk geschaffen. Heinz Zirnbauer gab es im Verlag B. Schott neu heraus, was umso dankenswerter ist, als die am Hofe Carl Theodors schaffenden Musiker der breiteren Öffentlichkeit noch nicht genügend bekannt geworden sind. Als Vorkämpfer der Weltgeltung deutscher Musik, als unmittelbarer Wegbereiter Haydns und Mozarts sind sie wahrlich wichtig genug, um in unserer Zeit neu aufzuleben und allen denen näher zu treten, die ein tieferes Interesse für die musikgeschichtlichen Zusammenhänge besitzen.

Hans F. Schaub.

B. PAPANDOPULO: Sinfonietta für Streichorchester, Partitur. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Papandopulo ist seit dem letzten Internationalen Musikfest in Frankfurt a. M. kein Unbekannter in Deutschland. Seine „Sinfonietta", „E. N. v. Reznicek in Dankbarkeit zugeeignet", gehört nicht zu den leichteingehenden Werken. Der erste Satz im tempo di marcia zeigt sich aber bereits schon als vollgültiger Begabungsbeweis. Von eigenartiger Wirkung ist die „Elegia", von starkem Reiz die Motorik des abschließenden „Perpetuum mobile". Trotz starker harmonischer Kühnheiten wird das Werk überall klingen.

Hans F. Schaub.

JOSEPH HAYDN: Katharinentänze (zwölf Menuette für Orchester). Zum erstenmal herausgegeben von Dr. Ernst Fritz Schmid. Verlag Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die 12 Menuette aus dem Jahre 1792 sind köstliche, lebensprühende Musik. In der, im Auftrage des Reichsverbandes für Volksmusik von Dr. Walter Lott herausgegebenen Sammlung: „Das kleine Sinfonie-Orchester" erschienen, werden sie sich rasch viele Freunde erwerben. Für den Wiener Künstlerball geschrieben, sind sie ein Dokument der tänzerischen Gesellschaftskultur des Wiens der klassischen Zeit.

Hans F. Schaub.

A. VIVALDI: Violinkonzert Werk 3 Nr. 12. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Vivaldis Violinkonzert, das Bach einstens für seinen Gebrauch bearbeitete, liegt in der Kleinen Partiturausgabe von Ernst Eulenburg vor. Heinrich Husmann hat das schöne und bedeutungsvolle Werk neu herausgegeben und sich damit nicht geringen Dank verdient. Hans F. Schaub.

KARL HÖLLER: Passacaglia und Fuge Werk 25. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Das Werk, seither nur in der großen Partitur-Ausgabe des Verlags F. E. C. Leuckart zu haben, liegt nun als Nr. 887 der, in den Besitz der Firma Leuckart übergegangenen Klei-

nen Partiturausgabe von Ernst Eulenburg vor. Das Werk hat seinen Weg gemacht und ist von vielen Dirigenten aufgeführt worden. Wer es kennen gelernt hat, begreift es.

Hans F. Schaub.

FRANZ SCHUBERT: Zehn Deutsche Tänze, aus Klavierstücken zusammengestellt und instrumentiert von Karl Höller. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Reizende Musik, vom Klavier- zum Orchestersatz gewandelt zu haben, ist ein Verdienst Höllers, der hier mit Takt und Fingerspitzengefühl am Werk gewesen ist. 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streichorchester sind der Klangkörper, den Höller für seine stilsichere und feinsinnige Instrumentierung benötigt. Sie wäre nicht besser zu bewerkstelligen gewesen.

Hans F. Schaub.

FRITZ BRASE: Donegal (Rhapsodie Nr. 2), Partitur. Wilke & Co., Berlin-Wilmersdorf.

Fritz Brase versteht es sein Orchester geschickt einzusetzen und ihm mancherlei Wirkungen abzugewinnen. Da der Satz im wesentlichen rein harmonisch ist und die Erfindung allem Extravaganten aus dem Wege geht, läßt sich der Eindruck dahin zusammenfassen, daß hier ein Stück vorliegt, dessen Verwendbarkeit namentlich im Rundfunk außer Zweifel steht.

Hans F. Schaub.

FRIEDRICH KARL GRIMM: Werk 60, Nr. 4. Partitur. Verlag Wilke & Co., Berlin-Wilmersdorf.

Das Nocturno für Kammerorchester „Mondlandschaft am Meer" verlangt außer den Holzbläsern in einfacher Besetzung, 2 Hörner, 1 Trompete, Harfe und Klavier nebst Streichern. Geschickt gesetzt wird es überall klingen.

Hans F. Schaub.

CAMILLO HILDEBRAND: Sängerfest-Ouvertüre für Orchester und Chor ad libitum, Partitur. Verlag Wilke & Co., Berlin-Wilmersdorf.

Ein quicklebendiges, glänzend instrumentiertes Orchesterstück, sicher in seinen Dominanten verankert, fließend, höchst effektvoll und fern jeglicher Problematik. Mit einem Wort: die Ouverture ist ganz das, was sie sein will.

Hans F. Schaub.

für Gesang

ARMIN KNAB: Zwölf Lieder nach Brentano, Eichendorff, Mörike, Greif und C. F. Meyer. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der edlen Textwahl entspricht die im besten Sinne volkstümliche Haltung der teils strophisch gesetzten, teils durchkomponierten Lieder, die gerade durch ihre edle Schlichtheit bei ausgezeichnetem Satz der Gefahr entgehen Vergleiche mit andern großen Liedmeistern (Franz, Wolf) geradezu herauszufordern.

Prof. Friedrich Högner.

KREUZ UND QUER

Der Großdeutsche Rundfunk ehrte Mozart.

Ein Rückblick von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Zu den schönsten und würdigsten Gaben des Mozartjahres gehörten zweifellos die vierzehn Sendungen, in denen der Großdeutsche Rundfunk „W. A. Mozart, sein Leben und Schaffen" darstellte. Nicht nur die Hochleistungen der künstlerischen Gestaltung der von besten Musikern betreuten Sendungen, deren geschichtlichen Rahmen Dr. Hans Joachim Moser geschaffen hatte, verliehen dieser Reihe ihren Wert, sondern die „Methode", in der sie geboten wurden. Wie in einem Buch konnte man Kapitel um Kapitel im Lebensgang Mozarts verfolgen, die wichtigsten Stationen weiterleben, den Spuren unmittelbar nachgehen. Das Akustische des Rundfunks wurde geschickt durch die eingeflochtene Reportage ins Optische verwandelt. Die Vorstellung, daß diese Werke jeweils am Ort ihres Entstehens oder ihrer Uraufführung wiederum erklangen, vermittelte dem Hörer die Tiefe des Eindrucks, dem sich kein aufgeschlossenes Gemüt verwehren konnte. Zwei Sendungen kamen aus Salzburg, je eine aus Mailand, Mannheim, München, Paris und Prag, sieben aus Wien. Aus dieser Sendereihe, neben der die unter dem Titel „Mozart als Unterhaltungsmusiker" und die laufende Folge der „Musik zur Dämmerstunde" (Deutschlandsender) zu nennen sind, ließe sich eine neue Form der musikalischen Rundfunkarbeit folgern, die in der Lage wäre, dem Begriff „ernste" Musik das Odium des „Schweren" und „Traurigen" zu nehmen. Die Mozart-Reihe hat bewiesen, daß es möglich ist, durch die Verquickung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit — mittels einer lebendigen, anschaulichen Reportage — auch dem unvorbereiteten wie dem voreingenommenen Hörer ein Erlebnis zu schenken. Geschmackvoll und mit äußerstem Geschick wurde die menschliche Persönlichkeit Mozarts, ihr Schicksal und Sichvollenden in das Erlebnis des Kunstwerks eingeflochten, unaufdringlich und doch spürbar, sodaß das durchaus im Vordergrund stehende Werk nicht beziehungslos zu dem Hörer sprechen konnte.

Es wäre eine Aufgabe für den Rundfunk, diesen Weg, den Reichsintendant Dr. Glasmeier im Vorwort des stilvollen Programmheftes zu dieser Sendung im Hinblick auf Mozart als aus der „Eigenart des Rurndfunks" möglich andeutet, auszubauen und auf diese Weise durch Erlebnis, Belehrung und Unterhaltung jedem etwas zu geben.

Wiener Mozart-Kongreß.

Von Dr. Müller von Asow, Salzburg.

Während der Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien fand ein viertägiger Mozart-Kongreß statt. Nach der Begrüßungsansprache des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften, Universitätsprofessor Dr. Heinrich Ritter von Srbik, ergriff der Leiter des Kongresses und Vorsteher der Mozart-Gemeinde Wien, Prof. Heinrich Damisch, das Wort, um die Zielsetzung des Programms bekanntzugeben. Dann sprachen in langer Reihe die Vertreter der mit Deutschland

befreundeten Nationen: Italiens, Japans, Ungarns, Rumäniens, Bulgariens, der Slowakei, Kroatiens, Finnlands, der Türkei, sowie Dänemarks, dessen Sprecher es ebenso gelang durch seine Darstellung der geistigen Beziehungen Kierkegaards zu Mozart, wie dem der Schweiz, der Mozarts Beziehungen zu Geßner beleuchtete, in der Reihe fesselnder und bedeutender Ansprachen besondere Aufmerksamkeit zu erregen.

Die Reihe der Kongreß-Vorträge eröffnete Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) mit einem formvollendeten Vortrag über „Mozarts deutsche Sendung". Der Nestor der deutschen Mozartforschung prägte darin in unvergleichlich einfühlsamer Geistigkeit das künstlerische und menschliche Mozart-Bild, wie es für uns heute gilt. Die weiteren Kongreß-Vorträge, unter deren Hörern man besonders den bedeutenden rumänischen Musikgelehrten G. Breazul, den Komponisten Josef Marx, Max v. Millenkovich-Morold, Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg und Kammersänger Gunnar Graarud bemerkte, gliederten sich logisch auf in die drei großen Themenkreise: Mozarts Umwelt, Mozarts Klangwelt, Mozarts Wirkung. Zu der Umwelt Mozarts brachte der Leiter des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg, Dr. Erich Valentin, wertvolle Beiträge. Er schilderte, wie die musikalische und allgemein-künstlerische Erbanlage des „Mischtyps" Mozart durch die Salzburger Musik-, Literatur- und Theaterwelt ihre Ausprägung verheißungsvoll fand. Größer spannte den Rahmen der Historiker Prof. Dr. Heinrich Ritter von Srbik, der lebendig „das Antlitz Europas zur Zeit Mozarts" vom Siebenjährigen Krieg bis zur Französischen Revolution vor den begeisterten Hörern erstehen ließ. Einen prachtvoll gesehenen Abriß „der bildenden Kunst im Zeitalter Mozarts" entwickelte Prof. Dr. Bruno Grimschitz, der die Parallele des Mozartschen Klangs in den bildenden Künsten aufzeigen konnte. Prof. Dr. Josef Gregor wartete mit einer Fülle neugewonnener Einsichten in den Geist des „Wiener Theaters in der Epoche Mozarts" auf, die er dem neuentdeckten Brockmannschen Briefwechsel entlehnte. Prof. Dr. Josef Nadler ließ das durch Klopstock, Lessing und Wieland bestimmte „literarisch-geistige Bild Wiens zur Zeit Mozarts" in feingeistiger Überschau lebendig werden. Prof. Dr. Alfred Orel schilderte „Mozart und die Musik seiner Zeit" in einer beinahe dramatisch anmutenden, von starkem Temperament erfüllten, beziehungsreichen Rede. Dr. E. H. Müller v. Asow (Berlin) spürte den persönlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen „Gluck und Mozart" nach, die er in künstlerischer Richtung rassisch deutete. Von den drei sich mit „Mozarts Klangwelt" befassenden Vorträgen bot der erste, von Prof. Dr. Robert Haas, einen tiefgründigen Überblick über den ganzen damit in Verbindung stehenden Problemkreis, den später Prof. Dr. Oskar Kaul liebevoll und feinsinnig durch seine Betrachtungen über „den Klangstil der vierhändigen Klaviermusik Mozarts" spezialisierte, während ihn Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) in seinen Ausführungen über den „Mozartklang und die Gegenwart" hauptsächlich nach der Seite der Klavierinstrumente hin bedeutsam erhellte.

Die „Wirkungen der Mozartschen Kunst auf Berlioz" schilderte in feingeschliffener Form Professor Adolphe Boschot (Paris), während Prof. Dr. Hans Engel (Königsberg) sich mit der Fülle der Probleme des Themas „Mozart und Wagner" erschöpfend auseinandersetzte.

Fesselnd war der von Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin) gebotene Einblick in die Revisionsarbeit am „Figaro". Den Beschluß bildete ein kurzes Referat von Prof. Heinrich Damisch (Wien), der die „Aufgaben der Mozartpflege" in Vergangenheit und Gegenwart umriß. Seine Ausführungen gipfelten in dem Plan eines fünfjährigen Mozart-Lustrums, einer Art Kultur-Olympiade, die sich eigens mit Musik und musikalischem Theater befassen und die Erfüllung der für jedes Lustrum gestellten Aufgaben in festlichem Rahmen zeigen soll.

Zum 25. Todestag Hans Richters.

Vor 25 Jahren, an Mozarts Sterbetag, dem 5. Dezember, ist Hans Richter, der größte Dirigent, den die Wiener Staatsoper besaß, und zugleich einer der größten Wagner-Dirigenten, aus dem Leben geschieden. Seiner erneut immer wieder zu gedenken, ist die Pflicht einer rückschauenden und nach den großen Propheten deutscher Kunst ausblickenden Erinnerung. Am 4. April 1843 in dem in Ungarn gelegenen, aber kerndeutschen Städtchen Raab als Sohn eines Chorkapellmeisters geboren, war er zuerst als Sängerknabe in Wien musikalisch beschäftigt. Das alte Wiener Konservatorium entließ ihn als Orchestermusiker an die Wiener Theater: am Carltheater spielt er Geige, am Theater an der Wien schlägt er unter Suppé die Pauken, spielt dann am Ringtheater die Bratsche und bläst im Theater in der Josefsstadt das Horn. Als Hornist kommt er schließlich an die Hofoper. Kaum 23 Jahre alt, wird er von Wagner nach Triebschen gerufen, wo er die Partitur der „Meistersinger" ins Reine zu schreiben hat. Zehn Jahre später dirigiert er in Bayreuth die erste Aufführung des „Nibelungenringes". Aus dem jungen Kopisten war einer der größten Wagnerdirigenten geworden. Als solchen haben wir ihn in unsrer Jugendzeit kennen, verehren und lieben gelernt, da er nunmehr der Wiener Hofoper und den

Philharmonikern verſchrieben blieb, bis ihn die Berufung Guſtav Mahlers zum Operndirektor von Wien verſcheuchte. Er ging nach England, aber ſein Herz blieb der Heimat treu. Als der Weltkrieg ausbrach, legte er ſeine engliſchen Ehrendoktorate ſofort zurück und ſtellte die britiſchen Orden dem Roten Kreuz zur Verfügung, indem er dazu ſchrieb: „Ich finde, daß ein Volk, das ſeine eigene Unterſchrift ſo ſchmachvoll mißachtet, niemandem Ehre erweiſen kann. . . . Ich verzage nicht. Der Gott Bachs, Beethovens und Wagners und aller deutſchen Geiſteshelden wird die deutſche Kultur nicht verderben laſſen.“ Am 5. Dezember 1916 ſchloß er in Bayreuth, das ſeine zweite und eigentliche Heimatſtadt geworden war, die Augen. V. J.

Zehn Jahre Nationalſozialiſtiſches Symphonieorcheſter.

Das Nationalſozialiſtiſche Symphonieorcheſter wurde im Monat Dezember zehn Jahre alt. Zehn Jahre ſind, gemeſſen an dem Alter, das manche deutſche Kulturorcheſter ſchon erreicht haben, eine geringe Zeitſpanne. Aber dieſe Zeitſpanne, in der das Nationalſozialiſtiſche Symphonieorcheſter aufgebaut worden iſt, unterſcheidet ſich von „irgendeiner“ Zeitſpanne durch eine ungeheuere politiſche Dynamik, die in unſeren Tagen zu entſcheidenden Löſungen geführt hat. Das Nationalſozialiſtiſche Symphonieorcheſter iſt aber nicht nur aus den Urſprüngen dieſer dynamiſchen Bewegung herausgewachſen, es hat die außerordentliche Kraftanſtrengung dieſer Jahre mit allen Energien ſeines Einſatzes bewußt mitgemacht.

Als Tag der Gründung des Orcheſters wird der 16. Dezember 1931 angenommen, jener Tag, an dem das neue nationalſozialiſtiſche Orcheſter zum erſten Male im Zirkus Krone in München mit ganz beſonderen Zielen und beſtimmten Aufträgen der Partei vor die Öffentlichkeit treten ſollte. Dieſes Konzert wurde ſeinerzeit durch eine Verordnung der damaligen bayeriſchen Regierung verboten, weil es den behördlich feſtgeſetzten Weihnachtsfrieden ſtören konnte. Das Konzert wurde wenige Wochen ſpäter nachgeholt, aber das Orcheſter betrachtet trotzdem den Tag des Verbotes als ſeinen Ehrentag und feierte ihn als ſolchen nach zehn Jahren wieder durch ein Feſtkonzert im Zirkus Krone.

An dem Tag, an dem das Orcheſter zum erſten Male ſich als ein nationalſozialiſtiſches Orcheſter vorſtellte, hatte es erſt eine kurze Zeit ſeines Werdens hinter ſich. Aus einer Zeit der Not geboren — die erſten Anfänge reichen bis in das Jahr 1928 zurück — ſollte es in dem Augenblick ſeines erſten erreichten Könnens ſich in das Parteileben eingliedern, Konzerte für die neuen Ortsgruppen geben, werben und wirken und zeigen, was opferbereiter Nationalſozialismus auch auf dieſem Gebiete leiſten kann. Über dieſe Anfänge iſt viel geſchrieben worden, ſie waren ſchwer und konfliktreich. Bei dieſem politiſchen Auftrag durfte jedoch das Orcheſter nicht ſtehen bleiben, die künſtleriſche Leiſtung allein rechtfertigte ſein Daſein.

Seine Aufgabe verlangte von Anfang an zu reiſen. Wenn andere Orcheſter unter geſicherten äußeren Umſtänden ihre Kraft vollſtändig dem künſtleriſchen Ziele widmen konnten, mußten dieſe Muſiker ſich den ſchwankenden, unſicheren Zufällen des Reiſens ausſetzen. Dieſer Einſatz iſt in ſeinem äußeren Umfang noch viel zu wenig bekannt, um voll gewürdigt werden zu können. Seit dem Jahre 1936 befinden ſich die Muſiker des Orcheſters in jedem Jahre über 220 Tage auf Reiſen. Ihr Auftrag verlangt von ihnen jährlich 180 bis 200 Konzerte für die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“. Freude und Leid wird ihnen in dem täglichen Wechſel des Standortes reichlich zuteil. Es gibt kaum noch einen deutſchen Gau, in dem das Orcheſter nicht einmal geſpielt hätte. Seine einzigen Auslandsreiſen fallen noch in die erſten Jahre ſeiner Entwicklung, es waren Konzerte in Italien und Ungarn, die viel dazu beigetragen haben, für das neue Deutſchland um Verſtändnis und Liebe zu werben. Sein Hauptfeld aber, auf dem es ſich tummelt, iſt jedoch das Reichsgebiet, das nur während des Krieges durch Reiſen nach Frankreich, Belgien und Polen verlaſſen worden iſt. Hier, vor allem in den kleinen und mittleren Städten, bringt es Tauſenden Freude und Erholung, in vielen Fällen die erſte Bekanntſchaft mit Symphonien der großen Meiſter. Es iſt ein Wirken, das ſeinen Beifall nicht allein im Augenblick des Konzertes findet, ſondern das gleichſam ſät, was ſpätere ernten dürfen. Es regt an, beglückt, begeiſtert. Es weckt neue Kräfte, wo dieſe nur ſchlummerten.

Dieſe ganze vielfältige Kulturtätigkeit wurde in den langen Jahren ſeit ſeiner Gründung durch die angeſpannteſte künſtleriſche Arbeit ergänzt. Franz Adam, der Inſpirator des Orcheſters, der es in ſeinen erſten Anfängen und weit über dieſe hinaus allein geſteuert hat, hat auf dieſen Reiſen neue Konzerttypen verwirklicht, die ſpäter außerordentlich populär geworden ſind. Wir denken dabei nur an die Werkkonzerte, die in eine Arbeitspauſe eingeſchoben werden und dem deutſchen Arbeiter zeigen, daß alle die Werke ohne Zahl, die deutſche Muſiker einſt ſchufen, auch für ihn geſchrieben worden ſind.

Vom Jahre 1936 ab ſtieg die Zahl der Konzerte derart, daß Franz Adam, der bis dahin die Leitung der Konzerte nur gelegentlich mit Gaſtdirigenten teilte, einen neuen Mann als Dirigent verpflichtete, der an dieſer Mitarbeit ſeit Jahren ſchon in hohem Maße teil hatte. Es war Erich Kloß, der das Orcheſter bereits auf ſeiner großen Reiſe durch Italien 1933 als Pianiſt begleitete. Mit ihm teilte

der Senior des Orchesters sich in die Leitung der Konzerte, deren 1500. das Münchner Jubiläumskonzert war.

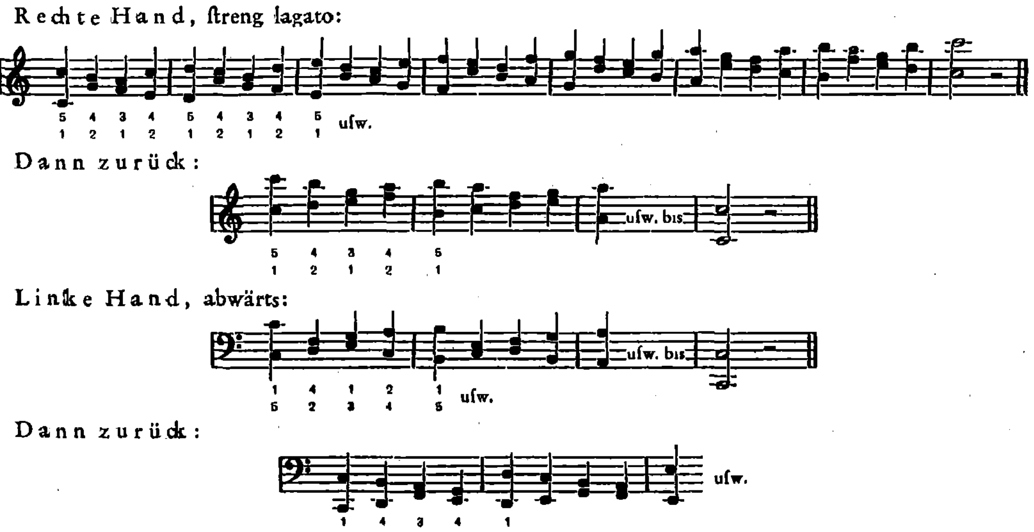
Die Statistik zählt bereits über 350 000 Kilometer, die seit dem Gründungstag des Orchesters von dem Wagen des Orchesters und auf der Achse durchfahren wurden. Es hat vor weit über einer Million Menschen gespielt, zumeist werktätig Schaffenden, zu deren Orchester es inzwischen geworden ist.

E. B.

Eine Fingerübung von Johannes Brahms.

Von Thomas Hübbe, Hamburg.

Johannes Brahms, der ja nur klein von Gestalt war, hatte auch nur kurze Finger, hat es aber durch eisernen Fleiß zu einer außerordentlichen Fingerfertigkeit gebracht. Schon als junger Mann ersann er eine Übung zur Förderung der Spannweite der Hände, deren Zweckmäßigkeit er zunächst an sich selbst erprobte und dann seine Klavierschüler spielen ließ, solange er noch Klavierunterricht erteilte. Die erste Schülerin, die er nach dieser Methode exerzierte, war Friedchen Wagner, in deren Familie die Musik zuhause war, zu Hamburg in der Pastorenstraße, und die zwei Jahre älter war als Brahms. Sie ist eine der gesuchtesten Klavierlehrerinnen Hamburgs geworden und war die intimste Freundin Clara Schumanns. Die Fingerübung sah so aus:



Soweit jede Hand für sich; zuerst langsam, dann immer schneller, und die Rückfahrt mit der Hinfahrt verbunden. Danach beide Hände gleichzeitig, die rechte auf- und abwärts, die linke ab- und aufwärts. Endlich wurde die Übung nach oben und unten auf zwei Oktaven verlängert; später, als die Tastaturen der modernen Flügel breiter wurden, auf drei Oktaven! Wie man sieht, ist die Übung, besonders für die Linke, ziemlich schwer. Brahms spielte sie seinen Schülern zweihändig im allegro-Zeitmaß vor; und die mußten sich redlich plagen, es ihm halbwegs gleichzutun.

Wer nun ein Gelüste nach Virtuosität spürt, dem steht es frei, die Sache in allen Tonarten zu üben; möge er sich dabei nicht die Finger verrenken! Brahms selber blieb bei C-dur, weil das genügte, um den Zweck der Übung zu erreichen: die Förderung der Spannweite.

Zur Wiedereröffnung des siebenbürgischen Nationaltheaters in Klausenburg.

(„Deutsche Zeitung in Ungarn" vom 17. 12. 41.)

Die Wiedereröffnung des siebenbürgischen Nationaltheaters in Klausenburg ist für Ungarn ein Ereignis von weittragender kultureller und vor allem auch nationaler Bedeutung. Vertreter der Regierung und alles, was in Siebenbürgen Rang und Namen hat, war zu dieser Feier erschienen. Nach 23 Jahren erklang im alten Theater wieder der ungarische Hymnus und „Hamlet" setzte sein Spiel an der Stelle fort, wo er vor 23 Jahren unterbrochen wurde: „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage". An dieser Stelle sprang vor 23 Jahren das Publikum auf und rief: „Sein! Sein! Wir wollen leben!" Auf diese Kundgebung hin war das Theater geschlossen worden. Um das

Anknüpfen an die alte Tradition zu betonen, begann man nun bei der Wiedereröffnung mit dem 3. Teil des „Hamlet" vom Monolog „Sein oder Nichtsein" an.

Unterhaltungsmusik.

Die Bäder- und Kurverwaltung in Baden-Baden sendet uns allmonatlich eine Übersicht über die Programme des Sinfonie- und Kurorchesters. Dabei ist ein Abend, der sich durch Originalität auszeichnet und der uns besonders erfreut hat. Er nennt sich „Der Kreis um Robert Schumann" und enthält Werke von *Robert Schumann* („Manfred"-Ouvertüre), *Robert Volkmann* (Serenade), *Karl Grädener, Karl Reinecke, Max Bruch* und *Johannes Brahms.* Auch unter den anderen Programmen finden sich vortreffliche Anregungen zur Aufstellung von Programmen zur guten Unterhaltungsmusik, sodaß man wünschen möchte, manche andere Stelle im Reich, die von der Möglichkeit der Aufstellung solch guter unterhaltender Programme offensichtlich nichts weiß, möchte sich hieran ein Beispiel nehmen. Es kommen Namen vor, wie *Friedrich Klose* (Elfenreigen), *Hans Pfitzner* (Scherzo), *Wolf-Ferrari* (Suite), *Liszt* („Tarantella"), *Svendsen* (Festmarsch), *Jensen* (Träumerei und Serenade), *Paul Graener* (Suite) und viele andere, darunter natürlich in reichem Maße *Mozart, Gluck, Bach* und viel *Johann Strauß.* Die wirklichen Kenner wissen ja, wie ungeheuer reich die deutsche Musik an guter Unterhaltungsmusik ist. Das Erfreuliche in diesem Falle ist aber der Beweis, daß es auch Stellen gibt, die dies wissen und auch in die Tat überleiten. B.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des „Bayreuth"-Doppelsilben-Preisrätsels

Von Sepp Schuder, z. Zt. im Felde (Septemberheft 41).

Aus den genannten Silben waren folgende Worte zu bilden:

1. Wesendonk	8. Briesemeister	15. Bockelmann	22. Holländer
2. Herbeck	9. Buchner	16. Michael Georg Conrad	23. Uhlig
3. Karajan	10. Tradition	17. Reinmar	24. Siegmund
4. Praetorius	11. Breuer	18. Bruckner	25. Wolzogen
5. Gaulier	12. Lehmann	19. Amfortas	
6. Fuchs	13. Draesecke	20. Meistersinger	
7. Elmendorff	14. Golther	21. Wollgandt	

Entnimmt man aus jedem Wort zwei (oben näher gekennzeichnete) Buchstaben, so findet man Michael Georg Conrads Ausspruch:

„Wer Bayreuths Meister Treue hält, mag keinem Feind erliegen".

Aus den Einsendungen zu dieser Aufgabe klang uns so manche Erinnerung an Bayreuther Tage, an das große Erlebnis der Meisterkunst am geweihten Ort, entgegen!

Das Los hat folgende Preise unter den Einsendern richtiger Lösungen verteilt:
den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für UO G. Bartkowski, i. Felde;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Erwin Feier, Ludwigshafen;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Margarete Bernhard, Radebeul und
je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Dr. Pirmin Biedermann-Guben; Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen i. Th.; Walter Hilmer, z. Zt. i. Felde und Oberinspektor Herbert Meyer-Walheim b. Aachen.

Darüber hinaus setzten uns noch einige Sonderbeigaben in die Lage Sonderprämierungen zu verteilen. Mit herzlicher Freude empfingen wir von KMD Richard Trägner-Chemnitz wieder ein meisterliches Werk, ein Präludium und Fuge gis-moll für Orgel, dessen Satzbau den souveränen Kontrapunktiker verrät. Auch Prof. Georg Brieger-Jena zeigt sich in seiner Adventsmusik für Orgel als ein Könner auf diesem ihm besonders vertrauten Gebiet. Rudolf Oswald Strobels (Bärenstein) Motette „Herr, wohin sollen wir gehen!" erhebt sich in mächtigem Aufbau bis zu kraftvoller Achtstimmigkeit. Die Arbeit zeigt großes Können und verdient Anerkennung. Ein Rondo von H. Degener-Jena zeigt einen klavieristisch gut gekonnten wirksamen Satz. Eine markige Zeichnung von Fritz Hoß, z. Zt. im Heeresdienst, der eine Siegfriedgestalt gegen ein Nattergezücht kämpfen läßt und ein sinnendes Gedicht von Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf zur Geburt seines Zwillingspaares Dietrich und Volker ergänzen die Reihe dieser Preisgruppe nach der zeichnerischen und dichterischen Seite. Allen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

UO Erich Lafin übergibt uns 5 dreistimmige Kanons nach bekannten Kinderreimen, die Freude bereiten. Weihnachtliche Saiten klingen an in den Einsendungen von Rudolf Kocea-Wardt (eine wohlgelungene kleine Hausmusik für Gesang, Geigen und Klavier), Kantor Herbert Gadsch-Großenhain/S. (eine geschickte Verarbeitung zweier Weihnachtslieder mit einer figurierten Mittelstimme), Studienrat Ernst Lemke-Stralsund (zwei innig bewegte Weihnachtslieder für gem. Chor a cappella) und Hauptmann Walter Rau (ein tiefernstes Weihnachtslied für Gesang und Klavier). KMD Arno Laube-Borna läßt in seinen begleitenden Versen eine Erinnerung an des Meisters Entdeckung des stillverträumten Bayreuth zur Verwirklichung seines Festspielgedankens aufklingen. Allen diesen Einsendern halten wir je einen Sonderpreis von Mk. 6.— bereit.

Einen Sonderpreis von Mk. 4.— erhalten Georg Straßenberger-Feldkirch für seinen dreistimmigen Kanon auf das Rätselwort und Walter Heyneck-Leipzig für seine zu Versen geformten Worte der Verehrung für den Meister.

Richtige Lösungen sandten ferner noch:

Hans Bartkowski, z. Zt. Winklern/Kärnten — Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg i. Br. — Paula Kurth-Heidelberg — Amadeus Neßtler-Leipzig — Pfarrer Friedrich Okfas-Altenkirch — Alfred Oligmüller-Bochum — Prof. Eugen Püschel-Chemnitz — Kantor Walther Schiefer-Hohenstein-Ernstthal — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Königsberg i. Pr. — Käthi Schmitt-Braunschweig — Ernst Schumacher-Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer-Chemnitz — Wilhelm Sträußler-Breslau — Kantor Paul Türke-Oberlungwitz — Maud Wiesmann-Bocholt i. W. — Studienrat R. Zimmermann-Stollberg i. Erzgeb.

Beethoven-Preisrätsel.

Von Dr. Pirmin Biedermann, Guben.

a — ai — beck — ber — c — ca — card — cha — cha — chin — clair — d — dackt — de — e — ec — feld — fisch — g — g — g — g — ga — ge — gem — ger — gi — gi — gi — gleich — gor — gre — h — heck — hof — hol — le — le — lis — klang — ma — ma — mann — mann — me — mu — na — nik — nu — reh — reh — reh — rei — reich — sches — si — skript — steh — ster — ster — wein

Aus obigen 61 Teilen sind folgende 19 Namen bezw. Begriffe zu bilden:

1. Kirchenkomponist des 16./17. Jahrhunderts
2. Madrigale- u. Kanzonettensammlung des 16. Jh.
3. Konzertmeister des Gürzenichorchesters Köln 1872/75, Haupt eines Streichquartetts
4. Bestandteil der Orgel, in launiger Orthographie geschrieben
5. Dasselbe wie 4.
6. Konzertmeister und Violinkomponist in Berlin um 1900
7. Kapellmeister und Komponist (Vasantasena)
8. Orgelvirtuos, Domkapellmeister u. Herausgeber des Chorwächters im 19. Jahrhd.
9. Komponist (mit Haydn, Albrechtsberger und Beethoven befreundet)
10. Französ. Komponist des 18. Jahrhunderts, bekannt durch Violinsonaten
11. Organist und Organisator der rheinisch-westfälischen Kirchenmusiker
12. Innere Einrichtung des Klaviers
13. Für die Beethovenforschung wichtiges Material
14. Augsburger Kirchenkomponist des 16./17. Jahrhunderts. Mit Vorname
15. 8 6 4 1 der mixolydischen Tonart
16. 8 5 3 1 eines der authentischen Haupttöne
17. Musikalischer Begriff
18. Norwegischer Komponist mit Titel einer Orchestersuite
19. Orgelregister

Aus jedem Wort sind drei bzw. aus 14, 15, 16, 17, 18 vier Notennamen zu entnehmen, deren erster die Oberstimme, zweiter die Mittelstimme und dritter bzw. vierter die Unterstimme eines Themas aus einer Beethovenschen Symphonie ergeben. Wie lautet das Thema und die Opuszahl?

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. April 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor. Z.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DIE MOZART-FEIERN DER STADT AUGSBURG.

Von Gustav Heuer, Augsburg.

Als Geburtsort *Leopold Mozarts*, des Vaters von Wolfgang Amadeus, oblag der Stadt schon eine besondere Verpflichtung für das Mozartjahr. Man muß ihr zuerkennen, daß ihre Feiern, die mit einer tiefgründigen Rede von Universitätsprofessor Dr. Sandberger eröffnet wurden, solcher Forderung würdig entsprachen. Berührt wurden alle Schaffensgebiete des Meisters. — An Bühnenwerken brachte unter Intendant Dr. Becker das Stadttheater: „Entführung", „Figaro", Cosi fan tutte", „Titus", „Don Juan", „Bastien und Bastienne", „Les petits riens" und „Zauberflöte" (in Barock-Inszenierung). In fünf Sinfoniekonzerten hörte man die Sinfonien in Es-dur (KV 543), g-moll (550), C-dur (551), E-dur (16), D-dur (504), C-dur (425), g-moll (183) und die von Sandberger herausgegebene Pariser Sinfonie (als Ouvertüre bezeichnet). Violinkonzerte wurden gespielt die bekannten in Es-, D-, G- und B-dur; von Klavierkonzerten: Es-dur (482), B-dur (238) und das für drei Klaviere (242). Das Klarinettenkonzert, das Flöten-Harfenkonzert, dazu Kammermusik der verschiedensten Art (zum Teil in Serenaden) waren ebenfalls festliche Materie in festlichem Gewand und mit wenig Ausnahmen von Augsburger Künstlern dargeboten. — Die Ev. Madrigalvereinigung (Leitung: I. F. Schmid) brachte u. a. die Missa brevis (192) der Städtische Chor die Messe in c-moll (427) unter Leitung von Lautenbacher und der Oratorienverein unter Mitwirkung der Liedertafel das Requiem, das Egelkraut leitete, der in der Hauptsache auch der Dirigent der Orchesterkonzerte war. Von auswärtigen Solisten seien genannt: Kempff, Münch (Klavier), Stuhlfauth, Schimmer (Violine); von hiesigen Kräften: Bothe, Hofmiller (Violine), Vehrke (Flöte), Menzel (Harfe), Fleck (Klarinette), Wolf, Irmentraud Schulz, Hedi Ehekirchner und Laura Fischer (Klavier). Für die Chorwerke hatte man auserlesene Solisten verpflichtet: Helene Fahrni, Lore Fischer, Erb und Driessen (c-moll-Messe), Edith Laux, Luise Richartz, Matthei und Grumann (Requiem), Erika Rokyta, Mechtild Brem, Diezel und Grauert (Missa brevis).

In Augsburg war die Linie Mozart seit langem ansässig, der Leopold und Wolfgang Amadeus entstammten. Hier auch wird sie erlöschen. Denn die Ehe der Frau Luise Grau, geborene Mozart (ihr Gatte war früher Militärmusiker und Musikleiter) blieb kinderlos. Sie ist der letzte Sproß jener Linie, aus der das Wunder Mozart hervorging.

MOZART-FESTWOCHE DER STADT BOCHUM.

Von Rudolf Wardenbach, Wattenscheid.

Aus Anlaß des 150. Todestages von *W. A. Mozart* veranstaltete die Stadt Bochum eine Festwoche, die aus vier Konzerten bestand. Den Auftakt machte im Ernst Moritz Arndt-Haus ein Kammerkonzert mit den Streichquartetten in F-dur (KV 370) und D-dur (KV 575) sowie ein Streichquintett in C-dur (KV 515). Für die Wiedergabe setzten sich das bewährte Häusler-Quartett (Erwin Häusler, Alfred Oligmüller, Fritz Geistfeld, Karl Fränkle) und Ewald Maise (zweite Viola) mit großem künstlerischen Erfolg ein. An gleicher Stelle machten in einem Kammerorchesterkonzert Astrid Neuhaus und Hans Otto Schmidt mit dem Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-dur (KV 365) bekannt. Die Solisten dienten in bewundernswertem Zusammenspiel dem herrlichen Werk. Da auch das Orchester unter Klaus Nettstraeters sorgsamer Führung sich in bester Verfassung befand, deckten sich Werk und Wiedergabe vollkommen. Rauschender Beifall war Dank für die hervorragende Leistung. Die Festrede über das Thema „Mozart der Deutsche" sollte der Freiburger Universitätsprofessor Dr. Josef Müller-Blattau halten, der aber infolge Einberufung zum Wehrdienst am Erscheinen verhindert war. Das Manuskript verlas Willi Busch von den Städt. Bühnen. Die Veranstaltung klang mit der Serenade für Streichquartett, Streichorchester und Pauke Nr. 6 in D-dur (KV 239) aus. Die Hauptwerke des dritten Konzertes waren die Sinfonien in D-dur (KV 385) und Es-dur (KV 543), die Nettstraeter in einer glänzenden und mitreißenden Aufführung herausbrachte. Die Musiker waren in bester Spiellaune und dienten den Werken mit ihrem ganzen Können. Die Wiener Sopranistin Erika Rokyta gab ihre beste Leistung mit der Arie der Gräfin aus „Figaro". Mit dem „Requiem" klang die Festwoche aus. Bei der von einem schönen Erfolg begleiteten Aufführung standen der Städt. Musikverein, die Singschar des BdM-Untergau, der MGV „Gußstahlglocke" und der Volks-Chor zur Verfügung. Dieser ausgezeichnet geschulte Vokalkörper löste seine Aufgabe trefflich. Neben der ausgeglichenen Stimmleistung, der Frische und Wärme des Klanges nachzurühmen sind, fiel vor allem das saubere rhythmische Singen auf. Das in sich geschlossene Solistenquartett bestand aus Su-

sanne Horn-Stoll, Irmgard Pauly, Hans Hoefflin und Otto vom Rohr. An der Orgel saß Willy Mehrmann. Nettstraeter leitete die Aufführung überlegen und brachte sowohl die leidenschaftlichen Stellen mit ihrer dramatischen Wucht als auch die tröstenden und religiös-inbrünstigen Gesänge zu starker Wirkung. Das zeitlich zu ausgedehnte Konzert bot im ersten Teil drei Sätze aus der Haffner-Serenade und die Sinfonie concertante für Violine, Viola und Orchester. Erwin Häusler und Fritz Geistfeld, zwei tüchtige Kammermusiker, spielten den Solopart mit edlem Klang. Das Städtische Orchester bewies erneut seine hohe Leistungsfähigkeit und musizierte mit einer Präzision, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

DARMSTÄDTER MOZART-ZYKLUS.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

Im Reigen der Huldigungen, die dem Genius Wolfgang Amadeus in diesen Monaten von der gesamten Kulturwelt dargebracht wurden, fehlte auch Darmstadt nicht. Das Hessische Landestheater hielt es immer für seine vornehmste Pflicht, mindestens eine Mozart-Oper im Spielplan zu haben. In dieser Spielzeit jedoch beherrscht *Mozart* weithin das Feld. Die Neuinszenierung des „Don Giovanni" wurde bereits im letzten Darmstädter Bericht gewürdigt. Die Aufführung im Rahmen des Zyklus hatte ein sehr hohes Niveau. Als Wiederaufnahmen aus der vorigen Spielzeit erlebten wir die „Zauberflöte", über die s. Zt bereits berichtet wurde. Mit wesentlichen Umbesetzungen ging dann die „Entführung" in Szene. In den wohlverdienten Beifall konnten sich vor allem Emmy Küst, Margarete Schulz, Heiner Kuhn, bezw. Paulpeter Rafalski und Otto Boettcher teilen. „Figaros Hochzeit" war in der vergangenen Spielzeit mit die erfolgreichste Neuinszenierung und erschien nun (sogar mit fast gleicher Besetzung) wieder. Gerhard Gröschel feierte als Figaro mit Recht wahre Triumphe, Emmy Küst entzückte durch den Liebreiz ihres Gesangs und ihrer Darstellungskunst; Hertha Faust sang edel und stilsicher die Gräfin. Eine Neuinszenierung der „Gärtnerin aus Liebe" beschloß aufs glücklichste die Folge der Opernaufführungen. In die musikalische Leitung teilten sich GMD Mechlenburg und KM Dr. Bitter.

In Verbindung mit dem Musikverein wurde nach längerer Pause das „Requiem" aufgeführt. Unter GMD Mechlenburg vereinigten sich Henny Schmitt, Martha Liebel, Anton Klubal und Sigmund Mezey (Solistenquartett) mit Prof. Wilhelm Borngässer (Orgel), Chor und Orchester zu einer Darbietung, die tiefen Eindruck hinterließ. Im großen Sinfoniekonzert unter Mechlenburg hörte man die Serenade für 4 Orchester und die Es-dur-Sinfonie; Rudolf Klamand erwies sich beim Hornkonzert als ein Meister seines Fachs, Maria Neuß verdanken wir eine beschwingte Wiedergabe des Violinkonzerts in D-dur. Aus dem kleinen Sinfoniekonzert sei vor allem das Konzert in Es-dur für 2 Klaviere erwähnt, mit Irmgard Balthasar und Heinz Schröter als ausgezeichneten Solisten. Eine Serenade für 2 Orchester, die Serenade für 8 Bläser sowie 2 Konzertarien vervollständigten die schöne Folge. An Kammermusikwerken erlebt man teils innerhalb des Zyklus des Theaters, teils als Ergänzung dazu aus privater Initiative u. a. das Klarinettenquintett (im Mozart-Zyklus des Drumm-Quartetts mit Michael Mayer), das Klavierquartett g-moll (Drumm-Quartett mit Else Hucke) und das schöne Es-dur-Divertimento für 3 Streicher, ferner das Streichquintett C-dur und das Flötenquartett (Schnurrbusch-Quartett: K. Steinmar — Viola, M. Geißler — Flöte) und das Bläserquintett Es-dur (Bläservereinigung des Landestheaters mit Paul Zoll, Klavier). Ferner trugen die beiden Städtischen Musikschulen ihr Teil in Konzert, Vorspiel und Hausmusik bei.

Es spricht sehr für die verantwortungsbewußte Kulturfreudigkeit unserer Stadt, wenn bei der Fülle des Gebotenen gesagt werden kann, daß sich alle diese Veranstaltungen eines ganz ausgezeichneten Besuchs erfreuen konnten!

HAMBURGER MOZART-TAGE.

Vom 16. Nov. bis 10. Dez.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Wie überall, so gedachte aus Anlaß der Wiederkehr des 150. Todestages von *Wolfgang Amadeus Mozart* auch Hamburg des großen deutschen Meisters. Brachten schon auswärtige Künstler, wie das Stroß-Quartett mit dem Vortrag von Mozart-Quintetten, und private Hamburger Künstler und Vereinigungen im Laufe dieser Wochen den rechten Jubiläumsklang mit ehrenden Veranstaltungen, so unterstrich auch das offizielle Programm in dieser Beziehung mehr das Zwanglose einer solchen Ehrung als das Repräsentative.

Im Mittelpunkt dieser Gedenktage stand eine Neuinszenierung des „Don Giovanni" in der Hamburgischen Staatsoper. Unter Zugrundelegung der heute tonangebenden Schünemannschen Übersetzung beschwor die Inszenierung Alfred Nollers mit den Bühnenbildern des Gastes Caspar Neher den Geist der Prager Urfassung. Die Titelrolle verkörperte H. Hotter durch ein unrastiges Herrentum, das sich durch das Maskenhafte, ja Marionettenhafte des äußeren Habitus stets dem „dramma giocoso" verbunden zeigte. Am Pult saß Eugen Jochum mit fein abtönender Hand. Die Neuinszenierung konnte hervorragend gefallen.

Die intereſſanteſte Aufführung der Hamburger Gedenktage wurde die Wiedergabe von *Mozarts* großer c-moll-Meſſe durch den Hamburger Lehrergeſangverein unter Leitung von KM Wilhelm Brückner-Rüggeberg. 1783 in Salzburg zum erſten Male aufgeführt, wird in dieſer c-moll-Meſſe Mozarts traditionelle Verankerung ſtärkſtens hörbar. Zum größten Teil noch dem Generalbaßzeitalter verhaftet, iſt es durchpulſt von dem barocken Prunkſtil italieniſcher Kirchenmuſik, von den harmoniſchen Schauern Gluckſcher Muſikdramatik. Die „norddeutſche" Hinwendung des Meiſters, der in dieſen Salzburger Tagen Bach und Händel mit beſonderem Nachdruck ſtudiert haben ſoll, wird klanglich wenig ſpürbar. Es war ſchön, daß die Aufführung auch die (über ein ſouveränes techniſches Handwerk verfügende) muſikaliſche Eigenſtändigkeit des Werkes ſpürbar werden ließ.

Wie anders gibt ſich des Meiſters „Requiem"! In der Süßmayr-Faſſung, die heute ſchon rein vom Inſtrumentalen her geſehen (Bevorzugung des Klarinettenklanges, melodiſche Baßführung der Poſaune im „Tuba mirum") arg fragwürdig geworden iſt, erwies es ſich dank der künſtleriſchen Geſtaltungskraft eines Genies im 5. Philharmoniſchen Konzert in der Singakademie-Chor-Aufführung unter Jochums Leitung als ein W rk von monumentalſter Geſchloſſenheit. Hamburgs Generalmuſikdirektor brachte daneben noch *Mozarts* hoheitsvolle „Jupiter"-Sinfonie zur Aufführung und ein Werk des 17-Jährigen, die 1773 zu Mailand komponierte Solo-Motette „Exsultate jubilate", deren virtuoſem Soloſchmuck Erika Rokyta aus Wien Mozart-Schliff gab. (Daß im „Hallelujah" die „Urfaſſung" des „Deutſchland, Deutſchland über alles" begründet liegt, konnte die ZFM in einem Sonderaufſatz vor einiger Zeit aufzeigen.)

Ein Kammerkonzert unter Leitung von Staats-KM Hans Schmidt-Iſſerſtedt beleuchtete mit zügiger Werkinterpretation das Verhältnis Vater-Sohn. Eine Mozart-Ausſtellung der Hamburgiſchen Theaterſammlung fand mit manchem intereſſanten Originalſtück viele Freunde. Eine von der Hamburgiſchen Kulturverwaltung durchgeführte kammermuſikaliſche Morgenfeier gefiel durch das kluge Programm. Insgeſamt geſehen darf geſagt werden, daß auch Hamburg aus ehrendem Anlaß einen ſchönen Kulturbeitrag dem Mozart-Jahr beigeſteuert hat.

MOZART-FESTWOCHE IN KARLSRUHE.

Von Fritz Hermann, Karlsruhe.

In dieſer und in der vergangenen Spielzeit wurden am Badiſchen Staatstheater *Mozarts* dramatiſche Meiſterwerke mit großer Sorgfalt vorbereitet; das Orcheſter und die Soliſten (Elſe Blank / Pamina, Suſanne, Fiordiligi — Gertrud Weyl / Königin der Nacht, Deſpina, Conſtanze — Eva Maria Peterſen / Baſtienne, Papagena, Blondchen — Anke Naumann / Cherubino, Dorabella — Elfriede Haberkorn / Marcellina — Adolf Schöpflin / Colas, Saraſtro, Don Alfonſo — Werner Schupp / Tamino, Belmonte, Ferrando — Fritz Harlan / Don Giovanni, Papageno, Guglielmo — Robert Kiefer / Monoſtatos, Pedrillo, Baſilio — Wilhelm Greif / Leporello, Bartolo — Eugen Ramponi / Antonio, Sprecher — Hans Weidinger / Baſtien u. a.) haben ſich in dieſer Zeit unter der Führung der KM Otto Matzerath und Walter Hindelang einen muſtergültigen Mozartſtil erarbeitet; der Bühnenbildner Heinz-Gerhard Zircher und die Geſtalterin des Koſtümweſens Margarethe Schellenberg waren in Wahl der Farben und Formen zu wechſelſeitiger Vollkommenheit gekommen. Carl Heinz Krahl, der neuverpflichtete Spielleiter, ſtützte ſich bei „Don Giovanni", der „Entführung", der „Zauberflöte" und der „Hochzeit des Figaro" auf die früheren Inſzenierungen. Für „Cosi fan tutte" wählte er die offene, vom Rundhorizont begrenzte Drehbühne, wobei ſeine einfallreiche ſchöpferiſche Regie es wagte, die ſechs Perſonen faſt ſtändig auf der Bühne zu laſſen. Zu dem Ballett „Les petits riens", das mit „Baſtien und Baſtienne" als Morgenfeier geboten wurde, hatte ſich die Ballettmeiſterin Gerda Sangs eine reizende höfiſche Epiſode erdacht. Zu den Feſtſpielen wurden auch einige Gäſte beigezogen (Hannefriedel Grether / Suſanne, Donna Elvira — Paul Bender / Osmin — Karl Leibold / Graf Almaviva). Conrad Hanſen ſpielte im Feſtkonzert das Krönungskonzert. Eine beglückend ſchöne Aufführung des Requiems durch den Chor des Staatstheaters und einen Sonderchor mit jungen Stimmen, hervorragend einſtudiert von Chordirektor Erich Sauerſtein, mit E. Blank, E. Haberkorn, W. Schupp und A. Schöpflin als Soliſten und der Badiſchen Staatskapelle unter der Leitung von Otto Matzerath, deſſen ſtarke Begabung als Mozart-Dirigent beſonders auffällt, ſchloß die Feſtwoche ab.

Die Staatliche Hochſchule für Muſik gedachte des Meiſters mit der Aufführung des Kegelſtatt-Trios (Prof. Georg Mantel / Klavier, Konzertmeiſter Gg. V. Panzer / Viola, Kammermuſiker B. Sienknecht / Klarinette) und des Divertimentos Nr. 17 (Prof. Ed. Oswald und E. Weizenecker-Neumann / Violine, Kammervirtuoſe K. Schiedt / Baß, Kammermuſiker P. Hagen und R. Reinl / Horn. Auf Einladung des Bayreuther Bundes ſprach der Leiter des Zentralinſtituts für Mozart-Forſchung am Mozarteum Salzburg

Dr. Erich Valentin über „Mozart, den Deutschen". Bei dieser Feier kam eine Klaviersonate des achtjährigen Mozart aus dem photokopierten Manuskript des Mozarteums in Salzburg durch Prof. Mantel zur Uraufführung.

MOZART-WOCHE DER STADT LIEGNITZ.

30. November bis 8. Dezember 1941.

Von KMD Otto Rudnick, Liegnitz.

Nicht um eine formelle Pflichterfüllung ging es bei der Veranstaltung einer *Mozart*-Woche, sondern die führenden Kräfte des Musiklebens von Liegnitz handelten aus innerem Müssen heraus, und viele Tausende folgten gern dem Ruf, sodaß die Mozart-Woche zu einem der Musikstadt Liegnitz würdigen Ereignis wurde. Ein Festakt mit Begrüßung von Oberbürgermeister Dr. Elsner, Festrede von Dr. Doflein-Breslau, packenden Chorvorträgen des Städt. Chores (u. a. „Die Seele"), Else Herolds-Stuttgart Klavierkonzert D und Arien E. Baumert-Offadniks leiteten würdig die Festwoche ein. Die „Zauberflöte" zeigte Intendant Rücker als einen künstlerischen Leiter von Rang, der mit seinen Mitarbeitern erneut eine, das Maß einer mittleren Provinzbühne bedeutend überschreitende Tat vollbrachte. MD H. Weidinger war hier ein ausgezeichneter musikalischer Ausdeuter, wie auch in „Cosi an tutte" Swobodas Inszenierung und KM Täubers feinsinnige Leitung lichte Mozartkunst aller Beteiligten zeigte (Knoll — Peprisch — Neuhorst — Bernhardin — Kirchweg — Schinzel; L. Ludwig — D. Vlajkovic — E. Lastorica — J. Täuber — M. Kittel) mit den vornehmen Bühnenbildern von H. Raschkewitz. Ein Abend mit drei Einaktern („Schauspieldirektor" — „Les petit riens" — „Liebesprobe") stellte aufs neue die gesanglichen Kräfte des Theaters und die des Balletts (H. Nemetz) in entzückender Form heraus. Junge Liegnitzer Musiker (H. Dehmel und S. Erber) führten Mozartsche Kleinkunst mit bewährten Kräften des Städtischen Orchesters in Einzelleistungen vor, wie auch in einem Jugendkonzert in ähnlicher Weise mit dem trefflichen Städtischen Orchester der BDM-Chor (K. Weber) mit MD Weidinger vorbildlich musizierte. In einem Sonaten-Abend regten Rosl Schmid-München (Klavier) und S. Borries-Berlin (V.) durch meisterhaften Vortrag zum häuslichen Musizieren an. KM Peter-Beuthen brachte mit KM Löffelholz und Beer-Liegnitz und dem Städt. Orchester aus dem unerschöpflichen Reichtum Mozartschen Schaffens Serenade, Concertone, Sinfonie Es. Der Pianist Wilhelm Kempff ließ des Meisters Kunst im Klavierkonzert d aufs höchste aufleuchten und das Städtische Orchester unter Weidingers Leitung waren ihm ebenbürtige Partner. Die machtvollen Klänge der Jupiter-Sinfonie bildeten den festlichen Abschluß der Mozart-Woche. Das Städt. Orchester hat sich mit seinem Leiter ein neues Ruhmesblatt erworben durch die vorbildliche Wiedergabe und Betreuung der so vielgestaltigen künstlerischen Aufgaben.

Keine Mozart-Woche ohne sein aufrüttelndes Requiem. Die Oratorienvereinigung unter KMD Otto Rudnicks tiefdeutender Leitung hatte sich in den selbstlosen Dienst der Wiedergabe mit geschultem Können gestellt, und über tausend Hörer ließen sich durch die gewaltige Musik in der Peter-Paulkirche erschüttern. Im Solistenquartett vereinigten sich E. Baumert-Offadnik, J. Täuber, K. Seuffert, G. Arlt. Drei Einführungsvorträge Otto Rudnicks über Mozarts Leben und Werk fanden großes Interesse.

Und ob Kirchenmusik, Theater, Sinfonie, Konzert- oder Hausmusik: stets war das Haus ausverkauft, ein Beweis, daß der Sinn für Mozartkunst lebendig ist und weiterleben wird, und daß es recht war, wenn die führenden Musikkräfte in Deutschlands schwerstem Kampfe einmütig huldigten dem großen Genius W. A. Mozart.

MANNHEIMER MOZART-FEIER.

Von Prof. Dr. Hans Eberle, Mannheim.

„Mit einem Worte, wie ich Mannheim liebe, so liebt Mannheim mich." Diese Worte Mozarts von 1778 gelten, was den zweiten Teil der Aussage angeht, noch heute in unvermindertem Maße. So wußte denn unsere Stadt, eine der sechs großen *Mozart*städte Europas, ihrem Beitrag zur gesamtdeutschen Feier eine besondere Note zu geben. Die festlichen Veranstaltungen teilten sich in zwei Gruppen. Die eine war der Hochschule, die andere dem Nationaltheater und seinem Orchester übertragen. Die Stadtverwaltung kaufte das Haus des weiland Hofkammerrats Serrarius, in dem der Meister die vielleicht glücklichsten Tage seiner reifen Jugend verbrachte, an und wird es zu einer würdigen Gedenkstätte ausstatten, unterstützt durch unseren Mitbürger, den Theaterhistoriker Dr. E. L. Stahl, der in seinen Mozartforschungen zu wertvollen neuen Ergebnissen kam, die er z. T. schon in seinen verschiedenen Festvorträgen verwerten konnte.

Die Hochschule brachte unter der künstlerischen Gesamtleitung Direktor Rasbergers in einer hochinteressanten Zusammenstellung neben „Bastien und Bastienne" und dem „Schauspieldirektor" zwei Abende mit Mannheimer Werken, ferner sehr selten gehörte Werke der Kammermusik, Solistenkonzerte und endlich die Chorkantate „Davidde penitente". Die Mitwirkenden, Lehrer und Schüler der Anstalt, boten mit schönem Einsatz Musik von hohen Graden, der u. a. der gerade in Mannheim weilende Präsident der Reichs-

musikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, höchste Anerkennung zollte.

Die festliche Woche, die das Nationaltheater organisierte, brachte „Die Entführung" im Rokokorahmen des Schloßtheaters Schwetzingen, „Die Hochzeit des Figaro", „Cosi fan tutte", einen Tanzabend mit „Bastien und Bastienne" als vokales Mittelstück und „Titus" in der Bearbeitung von Meckbach. Die meisten Werke leitete Staats-KM Elmendorff, neben ihm die KM Ellinger und Klauß. In die Regie teilten sich Kronen und Trieloff. Die Kräfte unserer Oper stellten ein gut abgestimmtes und sehr kulturvoll singendes, stimmschönes Mozart-Ensemble dar. Ein sonntägliches Morgenkonzert brachte unter Elmendorffs Leitung selten gehörte Werke für Orchester, dazu das von unserem einheimischen Geiger Thomann ausgezeichnet gespielte G-dur-Konzert und zwei Konzertarien, von Theo Lienhard gesungen. Ein außerordentliches Akademiekonzert, ebenfalls unter Elmendorffs Leitung, zwischen der Linzer Sinfonie und der prachtvoll gesungenen Krönungsmesse das von Wilhelm Kempff herrlich gespielte A-dur-Konzert.

Ludwigshafen steuerte neben einem Konzert des Stamitz-Quartetts das Requiem, unter Prof. Dr. Poppen vorzüglich gestaltet, und ein Sinfoniekonzert bei, in dem Kempff das gleiche Konzert spielte, während GMD Friderich eine prächtig musizierte Wiedergabe der Jupiter-Sinfonie bot.

MOZART-FEIER DER STADT REGENSBURG

22. Nov. — 1. Dez. 1941.

Von Gustav Bosse, Regensburg.

Wie überall in deutschen Landen so hat Mozart auch in Regensburg während der Mozartfeier aus seinem unerschöpflichen Füllhorn die herrlichsten Tonerlebnisse über uns ausgeschüttet. In diesen Tagen wußte man endlich wieder einmal, was deutsche Musik ist! In Regensburg hatten sich alle Kräfte vereint, um den Genius *Mozart* zu feiern. Eingeleitet wurde die Mozartfeier der Stadt durch eine Morgenfeier im alten Herzogssaal, in deren Mittelpunkt Dr. Erich Valentin vom Mozarteum in Salzburg die Gedenkrede hielt. Kurt Neumüller machte uns die Fantasie in c-moll zu einem schönen Erlebnis. Ihm liegt Mozart wie auf den Leib zugeschnitten. Das bewies sich auch später, als er im Sinfoniekonzert unter Dr. Kloiber das Klavierkonzert in d-moll vortrug. Eines der wunderbarsten Erlebnisse war der Mozartabend des Schneiderhan-Quartetts, in welchem wiederum als Höhepunkt die Wiedergabe des Streichquintettes g-moll (unter Hinzuziehung des Bratschisten Ackermann vom Philharmonischen Orchester München) zu verzeichnen ist. Dem Abend des Musikvereins verdanken wir besonders nach einer kurzen Mozart-Weihe-Rede Wilhelm Schmitts die Wiedergabe des g-moll-Quartetts durch das Münchener Klavier-Quartett unter der vortrefflichen Führung von Li Stadelmann. Unser Stadttheater hatte zur Feier Mozarts „Cosi fan tutte" und die „Zauberflöte" neu einstudiert. Der stv. Intendant Dr. Fritz Herterich hatte in beiden Fällen mit unserem Bühnenbildner Jo Lindinger zusammen die Opern auf einen geringeren Zeitraum eingerichtet. „Cosi fan tutte" wurde mit einem einzigen Bühnenbild gegeben, das aber so herrlich gelungen war, daß man diese Einrichtung als einen Gewinn für die Oper buchen konnte. Das entzückende Spiel wickelte sich vor diesem einen Bild mit ganz kurzen Zwischenverdunklungen so lebendig und graziös ab, daß dieser Abend zu den schönsten unserer Oper gehört. Die „Zauberflöte" hatte auch unter den Zeitverhältnissen sich in einen engeren Rahmen einfassen lassen müssen. Und auch hier war die dadurch gewonnene Auflockerung des Ganzen ein Gewinn für die Einheit des ganzen Werkes. Vielleicht bedarf es bei der „Zauberflöte" nach dieser Richtung hin noch einer weiteren Arbeit, um auch hier die letzte Einheit wie bei „Cosi fan tutte" zu gewinnen. Möchte uns das im nächsten Jahre beschieden sein. Beide Opern wurden mit Liebe von Dr. Rudolf Kloiber musikalisch betreut. Unsere großen Chorvereinigungen „Regensburger Liederkranz" und „Domchor" hatten sich an zwei der größten Chorwerke Mozarts gewagt und bestanden beide in der vollen Bewältigung der großen Aufgaben. Dr. Ernst Schwarzmaier hatte sich die Große Messe in c-moll zur Wiedergabe durch seinen Regensburger Liederkranz ausgewählt, eine Aufgabe, die wohl mit zu den schwierigsten gehört. Umso dankbarer sind wir ihm, daß er uns das Erlebnis dieser einzigartigen Messe schenkte. Dom-KM Prof. Dr. Schrems war damit die leichtere Aufgabe des Requiems zugefallen. Beide Werke wurden mit größter Hingabe zu vollen Erfolgen geführt. Die wundervollen Chorfugen Mozarts bildeten in beiden Werken die Höhepunkte dieser beiden Abende.

Das Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters brachte uns unter Dr. Rudolf Kloiber noch die Sinfonie in Es-dur und die „Jupiter"-Sinfonie (C-dur), in deren Mitte das Klavierkonzert in d-moll durch Kurt Neumüller gestellt war. Das Orchester zeigte sich unter der Stabführung Kloibers vom Mozartschen Geist beseelt und ließ auch diesen Abend zu einem schönen Erlebnis werden. Überreich war das Musikerleben, das uns durch die Städtische Mozartfeier in kürzestem Zeitraum beschert wurde. Nimmermüde war das Publikum diese herrliche Musik zu hören und so war Abend für Abend der große Neuhaussaal und das Stadttheater gefüllt mit be-

geisterten Menschen, die dem Genius Mozart huldigten.

MOZART-GEDENKEN IN SALZBURG.

Von K. Matheisen, Salzburg.

Die Feier des Todestages Mozarts in Salzburg durch ein symbolisch zu gleicher Zeit in Wien und Salzburg anhebendes Glockengeläute gaben Geburts- und Todesstadt dem Gedenken an einen ihrer Größten sinnfälligen Ausdruck. Zu gleicher Zeit verpflichteten sich auch die Gauleiter und Reichsstatthalter der beiden Kulturstädte, Dr. Scheel und Baldur von Schirach, von Neuem dem musikalischen Geiste unseres Volkes, dessen hervorragendster Vertreter — wie aus ihren Worten hervorging — Mozart war. Umrahmt wurde die Salzburger Feier vor dem Mozart-Denkmal mit einer Fanfare des Salzburger Domkapellmeisters Joseph Meßner und den mystischen Klängen des „Ave verum corpus", die das Denkmal umwitterten und den Worten Dr. Scheels die letzte Weihe gaben. Salzburg hat damit wohl mit größerer Anteilnahme als im Jahre 1791 des Todes seines großen Sohnes gedacht.

Am Abend dieses Tages führte die Reichshochschule für Musik, die mit dem Namen „Mozarteum" die Verpflichtung übernommen hat, Mozarts Werk und deutschen Geist für alle Zukunft zu pflegen und zu bewahren, Mozarts eigentlich unvollendetes „Requiem" auf. Dr. van Hoogstraten am Dirigentenpult, Prof. Sauer an der Orgel und die vier Moratti-Schüler — Courtin, Heß, Grabner und Bogdan — als Solisten, dazu das Mozarteum-Orchester und die vereinigten Chöre Salzburgs brachten dieses Werk Mozarts so zur Aufführung, daß jeder den Verlust des Genies erfühlen konnte, das nicht einmal mehr seinen eigenen Grabgesang vollenden konnte. Die Salzburger Gedenkfeiern waren durchaus von jenem Geist der Dankbarkeit erfüllt, der Pflicht der Geburtsstadt ist.

DAS TROPPAUER MOZART-FEST.

Von Karl Brachtel, Troppau.

Troppau hat seinen weit über hundert Jahre alten Ruf als Theater- und Musikstadt durch sein sechs Abende umfassendes *Mozart*-Fest, mit dem es des 150. Todestages des Meisters gedachte, von neuem bestätigt. Nicht viele Städte von gleicher Größe dürften eine so umfangreiche Übersicht über Mozarts gesamtes Schaffen geboten haben. Das Zustandekommen dieser großangelegten Feier verdankt Troppau zum großen Teil der Kunstbegeisterung und Tatkraft des Städtischen Musikbeauftragten Dr. Viktor Werber. Zunächst gab ein Sinfoniekonzert ein Bild von Mozarts künstlerischer Entwicklung, von der entzückenden Ballettmusik „Les petits riens" angefangen bis zur gewaltigen Jupiter-Sinfonie. Zwischen beiden Werken hörte man das Divertimento in D-dur (KV 205) und das Violinkonzert in D-dur (KV 271 a) mit Hans Grohmann, dem ersten Konzertmeister des Breslauer Rundfunkorchesters, als Solisten. Das künstlerisch am höchsten stehende Konzert des gesamten Mozartfestes war der Klavierabend Elly Ney. Deutschlands bedeutendste Pianistin spielte in höchster Vollendung die Fantasie in c-moll (KV 475) und die Sonaten in c-moll (KV 457) und C-dur (330) und A-dur (331), deren abschließendes A-la-turca die Zuhörer zu einem wahren Sturm der Begeisterung hinriß.

Auch das Troppauer Stadttheater lieferte einen wertvollen Beitrag zu der Mozartfeier mit einer in jeder Hinsicht wohlgelungenen Aufführung von „Figaros Hochzeit". Die musikalische Leitung lag bei KM Friedrich, die Spielleitung bei Gg. Buttlar in den besten Händen. Von den Einzelleistungen ist die lebendige und humorvolle Verkörperung des Figaro durch Max Herbert-Wien hervorzuheben. Der „Tag der deutschen Hausmusik" gab Anlaß, der Jugend Mozart näher zu bringen. Nicht nur die gesamte Vortragsordnung wurde von ihr bestritten, sondern auch die Zuhörerschaft bestand größtenteils aus sehr begeisterungsfähiger Jugend. Nach einer Reihe von Klavier- und Kammermusikwerken folgte das reizende Singspiel „Bastien und Bastienne". Ein Kammermusikabend brachte neben dem formvollendeten Streichquartett in D-dur (KV 499) und dem anmutigen und melodienreichen Klarinettenquintett, die von Mitgliedern des Theaterorchesters schwungvoll gespielt wurden. auch das „Veilchen", sowie mehrere andere Lieder und Arien, von Opernsängerin Helga Hemmeter ausdrucksvoll vorgetragen.

Den ergreifenden Abschluß der Troppauer Mozartfeier bildete an seinem Todestage eine Aufführung des „Requiems", dem das „Ave verum" voranging. Der Städtische Chor, der Troppauer Volkschor und das Orchester des Troppauer Stadttheaters bildeten einen einheitlichen Klangkörper, der von Dr. Viktor Werber mit größter Tatkraft und Umsicht geleitet wurde. Neben der Präzision der Chöre muß auch das hohe Können des Soloquartetts (Herma Schramm, Lily Schlusina, Helmut Schindler-Weimar und Hugo Dawid) anerkennend vermerkt werden. An der eigens zu diesem Abend in den Konzertsaal eingebauten Orgel versah Dr. Hermann Schubert mit Sachkenntnis und künstlerischer Einfühlung seinen Dienst. Ein Meister seines Instruments war der Posaunist Rudolf Lanzhotsky vom Stadtorchester Wiener Sinfoniker. — Dr. Werber ergänzte den Mozartzyklus noch durch Aufführung dreier Messen.

KONZERT UND OPER

STRASSBURG/Elf. (Aufbau des Mufiklebens.) Straßburg fteht jetzt nach dem Ablauf des erften Jahres, in dem naturgemäß politifche und wirtfchaftliche Aufgaben im Vordergrund ftanden, mitten im kulturellen Aufbau. Dabei kann im Gegenfatz zu anderen Gebieten gerade in der Mufikpflege auf günftigen Vorausfetzungen aufgebaut werden, denn die mufikalifche Tradition Straßburgs, allein durch den Namen Pfitzner fchon genügend gekennzeichnet, ift niemals ganz abgeriffen.

Alle Anzeichen fprechen dafür, daß Straßburg auf dem beften Wege ift, wieder eine Mufikftadt von fo glänzendem Ruf wie vor dem Weltkrieg zu werden. Vor allem läßt fich fchon nach den erften ereignisreichen Konzerten diefes Winters, denen im Sommer einige entzückende Serenadenabende vorausgingen, fagen, daß Straßburg mit der Verpflichtung Hans Rosbauds einen glücklichen Griff getan hat. Er hat fich mit Hingabe in feine Arbeit geftürtzt und die Zeit bis zur Eröffnung des Theaters dazu benutzt, fich fein Orchefter heranzuziehen. Nach der notwendigen zahlenmäßigen Ergänzung des vorhandenen guten Stammes und fonftiger Reorganifation ift es jetzt nicht nur an Zahl recht ftattlich geworden (vierzehn 1. Geigen), fondern vor allem an Klangfchönheit, Beweglichkeit und Genauigkeit. Rosbaud kann mit diefem Orchefter alles machen, und er hat fchon viel geleiftet und noch mehr vor.

Die drei erften von den 8 Sinfoniekonzerten bereits zeigten Rosbauds Gefchicklichkeit in der Programmgeftaltung und feine Vielfeitigkeit in der Interpretation. Er verfteht fich ebenfofehr auf *Haydn* und *Mozart*, wie auf *Bruckner* und *Brahms* oder *Dvořák* und *Smetana*, deren Werke in erftaunlicher Lebendigkeit und Tiefgründigkeit, in ebenfo forgfältiger Gefchliffenheit wie mufikantifcher Befeeltheit vor einem immer vollbefetzten und begeiftert mitgehenden Haus aufklangen. Soliften waren Wolfgang Schneiderhan, der *Mozarts* A-dur-Konzert feinfinnig und ausdrucksvoll fpielte und Karlrobert Kreiten, der fich das virtuofe Konzertftück von *Weber* erkoren hatte. Unvergeffen aber bleibt die Soliftin des 3. Konzerts, Guila Buftabo, die fich mit dem Violinkonzert von *Sibelius* einen geradezu fenfationellen Erfolg ergeigte. Das mufikalifche Straßburg bewunderte nicht nur ihre phantaftifche technifche Sicherheit, fondern mehr noch ihr Vollblutmufikantentum, das das Virtuofe vollftändig vergeffen ließ.

Neben den acht Sinfoniekonzerten find je vier Kammermufikabende und vier Morgenfeiern und ein Zyklus von vier Konzerten vorgefehen, den Rosbaud „Arbeitskreis für neue Mufik" nennt. Das erfte Konzert diefer intereffanten, kühn in mufikalifches Neuland vorstoßenden Reihe war ein verheißungsvoller Auftakt. In abwechflungsreicher, faft nach pädagogifchen Grundfätzen aufgebauter Folge führte Rosbaud in exaktefter Wiedergabe das feine, meifterhaft gearbeitete Divertimento nach alten Volksliedern „Kume, kum Gefelle min" von *Joh. Nep. David* und *Cefar Bresgens* Cellokonzert d-moll vor, das Domenico Prete, der Solocellift des Orchefters, mit ficherer Meifterfchaft mufizierte. Bresgen intereffiert in Straßburg befonders, da demnächft feine Oper „Dornröschen" hier uraufgeführt werden foll. Sein Cellokonzert mit den wuchtigen, an Bach gemahnenden Eckfätzen und den ftimmungsvollen Partien des 2. Satzes war befonders geeignet, auch Abfeitsftehende für die neue Mufik zu gewinnen. Weniger vermochten die drei Lieder von *Winfried Zillig* zu überzeugen, während die vier romantifchen Lieder von *Hans Frank*, dem Chordirektor des Theaters, für die Ohren der übrigens verhältnismäßig zahlreich erfchienenen Zuhörer keine Problematik boten. Den Liedern lieh Gerda Juchem-Troeglen vom Theater Straßburg ihren warmen Alt, von Felix Prohaska begleitet. Der Schluß des Konzerts ftellte das Trautonium erftmalig im Elfaß zur Diskuffion. Oskar Sala führte in fehr mufikalifcher und überrafchend befeelter Weife die zweifellos ungeheuren Möglichkeiten des Inftruments in einem fehr gefchickt gemachten Konzert mit Orchefter von *Harald Genzmer* vor. Unftreitig hat das Trautonium gerade als Soloinftrument in einem orchefterbegleiteten Konzert befondere, von Genzmer weidlich ausgenutzte Wirkungsmöglichkeiten, fchon deshalb, weil es das einzige Inftrument ift, das auch dynamifch mit einem Orcheftertutti getroft in Wettbewerb treten kann. Vielleicht ift aber gerade feine klangliche Variabilität das größte Hindernis dafür, daß es fich, wie es feine Vorkämpfer wünfchen, als ein felbftändiges Inftrument von Eigencharakter durchfetzen wird.

Eine befondere Note erhält das Straßburger Mufikleben durch die feffelnden Vorträge Hans Rosbauds, mit denen er zugleich die Abficht verbindet, feinem Publikum näher zu kommen. Wie fehr ihm dies gelungen, beweifen die 15 jetzt faft zu Ende gekommenen Vorträge über die Inftrumente des Orchefters, die in fteil anfteigender Befucherkurve einen derartigen Zulauf hatten, daß die Sitzplätze oft nicht ausreichten. Freilich ftehen ihm für die praktifchen Vorführungen nicht nur die ausgezeichneten Soliften feines Orchefters, fondern gelegentlich das ganze Orchefter zur Verfügung. Außerdem weiß er in jeden Vortragsabend irgend einen mufikalifchen Leckerbiffen einzuftreuen, fo z. B. fogar eine kleine Uraufführung, nämlich zwei fehr nette Stücke für Saxophon und Harfe von dem elfäffifchen Altmeifter *J. M. Erb*, die

lebhafte Zustimmung fanden. So werden seine Vorträge eine Art Zwischenstufe, eine aufgelockerte Form des Konzerts, in der ungeahnte Möglichkeiten schlummern.

Hans Rosbaud ist wohl die stärkste, aber nicht einzige Komponente des Straßburger Musiklebens. „KdF" hat es übernommen, Gastdirigenten und weitere Solisten in fünf Sinfoniekonzerten und drei Kammermusik-Abenden nach Straßburg zu ziehen. Das erste Konzert dirigierte Peter Raabe, das zweite mit ausschließlich italienischer Musik hatte Rosbaud übernommen mit Enrico Mainardi als Solisten, der das Cellokonzert von *Boccherini* spielte. Den ersten Kammermusikabend bestritt Hermann Diener mit seinem Collegium musicum mit einer stilvollen Wiedergabe der „Kunst der Fuge".

Über eine besondere Tradition verfügt das Straßburger Chorwesen. Die regelmäßigen Aufführungen der „Matthäuspassion" und der „Missa solemnis" unter Fritz Münch, dem Konservatoriumsdirektor und Leiter des Städt. Chores und des Bachchores, sind schon seit Jahren ein wesentlicher Bestandteil des Musiklebens. Daneben zog er jüngst mit einer wundervollen, werktreuen Aufführung des „Deutschen Requiems" seine zahlreichen Zuhörer in seinen Bann und wird demnächst im Rahmen der Städt. Sinfoniekonzerte *Pfitzners* Kantate „Von deutscher Seele" dirigieren. Von den übrigen guten Chorvereinigungen ist noch der Münster-Chor unter Alfons Hoch zu nennen, der sich die Pflege des a cappella-Gesangs angelegen sein läßt.

Aus der Fülle der Veranstaltungen einheimischer Kräfte müssen wenigstens die Konzerte des von je einen ausgezeichneten Ruf genießenden Konservatoriums genannt werden, so z. B. ein trefflicher Klavierabend von Alfons Foehr; mit dem Konservatorium zusammen veranstaltete die Städt. Musikschule für Jugend und Volk eine großangelegte Hausmusikwoche. Intimeren Charakter haben die Kammermusikabende der „Kameradschaft der Künstler". Damit ist in großen Zügen die Vielgestaltigkeit eines Musiklebens umrissen, das noch am Anfang einer Entwicklung steht, aber Größtes verspricht.

Vom Theater der Stadt Straßburg wurde anläßlich der Eröffnungsvorstellung bereits berichtet. Inzwischen ist neben einem dreitägigen Gastspiel der Kasseler Oper mit *Brehmes* „Uhrmacher von Straßburg", *Beethovens* „Fidelio" in einer aufsehenerregenden neuartigen Inszenierung Dr. Klaibers herausgekommen. Er versuchte mit sicherem Geschmack, die Oper im Bühnenbild und Kostüm aus ihrer Zeitgebundenheit zu lösen und damit die Ewigkeitswerte der Musik umso klarer herauszuheben. Im Musikalischen zeigte sich gegenüber dem „Lohengrin" eine schöne Gleichwertigkeit des Ensembles, in dem bis auf den Florestan auf eigene Kräfte zurückgegriffen werden konnte. Besondere Erwähnung verdient der Chor, der nicht nur hervorragend sang, sondern die ihm von der Regie gestellten Aufgaben mit erstaunlicher Sicherheit meisterte. Die untadelige Aufführung unter Rosbaud machte daher einen ungemein geschlossenen Eindruck. Dr. Ernst Stilz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Das Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg, das nicht nur der Mozartforschung, sondern auch der Mozartpflege dient, ist mit der Aufstellung einer laufenden Statistik sämtlicher Mozartaufführungen beschäftigt. Da diese Erhebung im gegenwärtigen Jubiläumsjahr von besonderer Bedeutung ist, ersuche ich alle Konzertveranstalter und Laienvereinigungen, von sämtlichen Mozart-Konzerten der Spielzeit 1940/41 Programme und Aufführungsziffern dem genannten Institut zur Verfügung zu stellen.

EHRUNGEN

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn erhielt anläßlich seines 65. Geburtstages für seine Verdienste um die Mozart-Forschung die Goldene Mozart-Medaille der Stiftung Mozarteum in Salzburg.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Wartheland hat auch in diesem Jahre einen Musikpreis in Höhe von RM. 5000.— ausgeschrieben, der wieder je zur Hälfte auf einen im Gau Schaffenden und einen ausübenden Musiker entfällt. Die Bewerbungen sind mit den entsprechenden Unterlagen bis spätestens 31. März 1942 beim Landeskulturwalter Posen, Schloßfreiheit 11, mit der Bezeichnung „Musikpreis" einzureichen. Dem Preisgericht gehören der Landeskulturwalter oder sein Beauftragter, der Oberbürgermeister der Gauhauptstadt, der Landesleiter der Reichsmusikkammer, der städtische Musikbeauftragte der Gauhauptstadt und der Städtische Musikbeauftragte von Litzmannstadt an.

Der Gauleiter und Reichsstatthalter im Sudetengau hat am Tag der deutschen Hausmusik Gauhauptmann Dr. Kreisel mit der Ausschreibung eines Musikpreises beauftragt, der, im Gedenken an Ditters von Dittersdorf, mithelfen soll, gegen seichte Unterhaltungsmusik und unzulängliche Bearbeitungen vorbildliches Musikgut in Originalform zu stellen, das einfache Satzweise mit höchstem Gehalt verbindet. Vorgesehen sind drei Preise in Höhe von RM. 1200.—, RM. 750.— und RM. 500.—.

Zur Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens und zur Bereicherung der Musikliteratur für die nationalsozialistische Feiergestaltung hat die Stadt Solingen einen Musikpreis gestiftet, der für das Jahr 1942 für folgende Werke zur Verteilung gelangen soll: 1500 RM. für ein Werk für Männerchor u. Orchester (Aufführungsdauer 10—20 Minuten); 600 RM. für ein mehrgliedriges a cappella-Werk für Männerchor; 400 RM. für ein Werk für HJ.-Chor und Orchester (Aufführungsdauer 10—20 Minuten). Allen Werken soll ein zeitnaher Text zugrunde liegen. Einsendungen neuer musikalischer Werke, die noch nicht öffentlich aufgeführt wurden, sind bis zum 1. Mai 1942 an den Oberbürgermeister der Stadt Solingen — Amt für Städtische Kulturpflege —, Stadthaus, Potsdamer Straße, zu richten mit dem Vermerk: „Musikpreis der Stadt Solingen". Zur Teilnahme an

dem Wettbewerb sind alle reichs- und volksdeutschen Komponisten zugelassen, die Mitglieder der Reichsmusikkammer sind. Als Prüfungsunterlagen sind vorzulegen die Partitur bzw. ein Klavierauszug. Die Entscheidung über die Preisverteilung trifft der Oberbürgermeister nach Anhören eines Beirates in nichtöffentlichem Verfahren und unter Ausschluß des Rechtsweges. Durch die Verleihung erwirbt die Stadt Solingen das Recht der Uraufführung. Weitere Einzelheiten ergeben sich aus den Richtlinien für die Verleihung des Musikpreises der Stadt Solingen, die beim Amt für Städtische Kulturpflege, Solingen, Stadthaus, Potsdamer Straße, erhältlich sind.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der anläßlich der Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien abgehaltene 1. Mozartkongreß rief den Plan hervor, solche Mozartkongresse von nun an regelmäßig alle fünf Jahre, beginnend 1946, abzuhalten.

Im Rahmen einer *Mozart*-Woche der Stadt Heilbronn/Neckar kam unter Leitung des städt. MD Dr. Ernst Müller die große Messe in c-moll (Singkranz Heilbronn), ein Symphoniekonzert, „Figaros Hochzeit" und „Die Entführung aus dem Serail" zu einer ausgezeichneten Wiedergabe. An auswärtigen Gästen wirkten mit: Sophie Hoepfel (Sopran), Pal Kiß (Klavier), Franz Stumpf-Berlin und Kammersänger Paul Bender-München.

GMD Erich Böhlke führte im Rahmen der 10 große Veranstaltungen umfassenden Magdeburger *Mozart*-Woche die authentische Fassung der g-moll-Sinfonie zum ersten Male auf. Diese Fassung wurde erst jetzt von Dr. Erich Valentin nach dem Wiener Autograph herausgegeben. Die Magdeburger Uraufführung unter Böhlke erregte in der Fachwelt großes Aufsehen und erzielte einen großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Die Stadt Köslin führte in Verbindung mit dem „Arbeitskreis für Hausmusik" in Kassel vom 4. bis 6. Nov. 1941 „Deutsch-skandinavische Musiktage" durch, die zu einer ständigen Einrichtung werden sollen. Die diesjährige Veranstaltung machte mit zeitgenössischer Lied-, Kammer- und geistlicher Musik, sowie mit festlicher Kammermusik des 18. Jahrhunderts bekannt.

Münster beging am 6. und 7. Dezember sein diesjähriges Musikfest (Cäcilienfest) mit einer Aufführung von *Händels* Oratorium „Der Feldherr" (in der Bearbeitung von Hermann Stephani) und einem Orchesterkonzert mit der Erstaufführung von *Karl Höllers* „Passacaglia und Fuge", *Brahms* „Rhapsodie" für Altsolo und Männerchor, und der 7. Symphonie von *Anton Bruckner* unter der Leitung von GMD Heinz Dressel. Auch die Oper hat mit einer festlichen Aufführung von *Mozarts* „Cosi fan tutte" ihre Tätigkeit wieder aufgenommen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Gelsenkirchen haben sich die Musiker Karl Glaser (Violine), Jürgen Gildemeister (Cello) und Walter Dignas (Klavier) zu einem Trio, dem Halfmannshof-Trio zusammengeschlossen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung verlieh dem Konservatorium der Stadt Nürnberg die Bezeichnung „Landesmusikschule".

Prof. Hugo Distler führte unlängst mit der Kantorei der staatlichen Musikhochschule zu Berlin eine ausgedehnte und erfolgreiche Konzertreise in Westdeutschland (Osnabrück, Bielefeld, Essen, Mühlheim, Kassel) durch.

Die Westfälische Schule für Musik der Stadt Münster widmete ihre öffentlichen Veranstaltungen der letzten Wochen dem *Mozart*-Gedenken und bescherte damit den Musikfreunden der Stadt wertvolle musikalische Feierstunden.

Das Collegium musicum am Würzburger Staatskonservatorium der Musik bot kürzlich unter seinem Leiter Prof. Dr. Oskar Kaul einen wertvollen Abend mit Musik von *J. S. Bach* und seinen Söhnen *Philipp Emanuel* und *Johann Christoph* und von *Joseph Haydn*.

KIRCHE UND SCHULE

Dr. Hans Trübsbach brachte in einer „Geistlichen Musikaufführung" in der Lutherkirche zu Chemnitz *Richard Trägners* c-moll-Konzert für Cello allein zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Der Ulmer Münsterorganist und Konzertdirigent, Fritz Hayn, der z. Zt. als Hauptmann der Luftwaffe im Felde steht, führte während eines Heimaturlaubs zwei wertvolle Veranstaltungen durch: ein Orgelkonzert im Münster mit Werken alter Meister und *Mozarts* „Requiem" mit dem Ulmer Oratorienchor, dem städtischen Orchester und den Münchener Künstlern Schönberger, Brem, Hillerbrand und Grauert in der vollbesetzten Spitalkirche.

Die Thomaner unter Prof. Günther Ramin und der Dresdner Kreuzchor unter Prof. Rudolf Mauersberger bereiteten den Musikfreunden mit *Bachs* „Weihnachtsoratorium" auch in diesem Jahre wahre Feierstunden.

Der Hermannstädter Prof. Herm. Drexler spielte gelegentlich einer Deutschlandreise im vergangenen Jahre in zwei Konzerten in der Eosander-Kapelle in Charlottenburg barocke Meister und in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin Werke von *Hermann Grabner* und *J. N. David* und eine Uraufführung von *Schmidthauer-Lajos* aus Budapest „Variationen und Fuge über ein ungarisches Lied".

Der Bachverein zu Bromberg beging soeben die Feier seines 10jährigen Bestehens mit einem stimmungsvollen Bach-Kantaten-Abend. Die einst von Pastor Greulich begründete Musikergemeinschaft, die heute unter der Leitung von Gg. Jaedeke steht, und in den Jahren stärkster Bedrängnis den Deutschen Brombergs und der Umgebung mit der Musik Trost und Zuversicht spendete, erfreute die Musikfreunde Ostern mit der Aufführung von *Bachs* „Johannes-Passion", während in diesem Jahr die Matthäus-Passion zur Aufführung kommt. Neben diesen großen Aufgaben widmet er sich mit Hingabe der Pflege der Kirchenmusik in Bromberg, nachdem die am Bromberger Blutsonntag zerstörte alte Orgel in der evang. Pfarrkirche wieder neu hergestellt worden war.

Luise Schellbach-Pfannenstiel-Dresden (Sopran), Liselotte Mieze-Dresden (Alt), Dr. Adolf Ammann-Chemnitz (Violine) und Helmut Thörner an der Orgel führten gemeinsam mit dem Kirchenchor unter Leitung von KMD H. Jochimson eine stimmungsvolle Adventsvesper mit Altmeistermusik in der Schloßkirche zu Chemnitz durch.

Die Odenwaldschule, ein oberhalb der Bergstraße b. Heppenheim idyllisch gelegenes Internat, widmete ihren diesjährigen Hausmusiktag ausschließlich *Mozart*, dessen fröhliche Kanons (u. A. „Bona nox") von dem Singkreis der Schule vorgetragen, die jungen Zuhörer besonders begeisterten. Ferner veranstalteten die Musikmitarbeiter der Anstalt Anfang Dezember drei Abendfeiern mit sechs Kammermusikwerken von *Mozart*. Ausführende waren: Elisabeth Sachs (Violine), Maria Neumann (Cello) und Anatol von Roessel mit seiner Schülerin Gabriele Korff (Klavier).

Stärkstes Interesse fand in einem Orgelkonzert von Paul Gerhardt auf der Zwickauer Domorgel die Uraufführung seiner Manuskript-Fantasie Werk 11, 1, die nunmehr seiner großen Fuge in g-moll vorangeht. Herb leiten schwermütige Klänge das Werk ein; es steigert sich bald zu leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen, sinkt wieder zurück in schwer düster grübelnde Klänge, die das wehwunde Herz allmählich zur inneren Ruhe und Sammlung führen möchten — dann erneutes Aufbäumen gegen das schwere Schicksal, dem ein feingezeichnetes Zwischenspiel folgt — und zum Schlusse eine interessante Zurückführung nach g-moll, die wie ein leise verglimmendes Feuer zusammensinkt. — Diese Fantasie ist ganz auf die Orgel als Ausdrucksinstrument eingestellt; Paul Gerhardt spielte sie, wie die übrigen Werke von *Neuhoff* (Werk 21, 1), *Mojsisovics* (Prologus), *Br. Weigl* (Scherzo, Resignation, Capriccio) unter reicher Ausnützung der klanglichen Manigfaltigkeit des herrlichen Instrumentes. Das Konzert war eine

techniſche und muſikaliſche Höchſtleiſtung, gleicherweiſe erfüllt von unverminderter Jugendfriſche und tiefſter Altersreife. — Zugleich war dem jungen Chemnitzer Organiſten Helmut Thörner Gelegenheit gegeben, erſtmalig ſich auf der Domorgel hören zu laſſen. Er ſpielte Werke von *Bach, Reger,* die Fuge zu *Gerhardts* Fantaſie und erſtmalig ein eigenes Werk: Toccata und Fuge in e-moll Werk 8. Feſtlich rauſchend die Toccata mit einem fröhlich dahinfließenden Zwiſchenſpiel; die Fuge friſch und wohlklingend, klar und durchſichtig aufgebaut, verwendet geſchickt als Baß-Poſaunenthema den Choral „Freu dich ſehr, o meine Seele". Max Maſchner

PERSÖNLICHES

Prof. Franz Philipp tritt aus Geſundheitsgründen von der Leitung der ſtaatl. Hochſchule für Muſik in Karlsruhe zurück. Mit der Leitung des Inſtituts wurde Oberſtudienrat Hugo Rahner kommiſſariſch beauftragt.

Geburtstage

Der geſchätzte Pädagoge Prof. Karl Adolf Martienßen, dem wir ein grundlegendes Klavierwerk „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des ſchöpferiſchen Klangwillens" verdanken, wurde am 6. Dez. 1941 60 Jahre alt.

Todesfälle

† am 3. Dezember nach kurzer Krankheit im faſt vollendeten 86. Lebensjahr der norwegiſche Komponiſt Chriſtian Sinding. Als Schüler des Leipziger Konſervatoriums von Jugend auf Deutſchland naheſtehend, hat auch ſein Schaffen in Deutſchland ſtets hohes Anſehen genoſſen. Arthur Nikiſch führte einſt ſeine Sinfonien auf, führende deutſche Geiger ſpielten ſeine Sonaten und Suiten, ſeine Klavierwerke und ſeine zahlreichen Lieder waren in den deutſchen Konzertſälen heimiſch. So nimmt Deutſchland auch heute an dem Hinſcheiden dieſes hervorragenden Vertreters des zeitgenöſſiſchen norwegiſchen Muſikſchaffens beſonders herzlichen Anteil.

BÜHNE

Reichsleiter Baldur von Schirach verlieh der Wiener Volksoper in Anerkennung ihrer hervorragenden kulturellen Leiſtungen den Titel „Opernhaus der Stadt Wien".

Mozarts Ballett „Die Liebesprobe", Text von Roderich von Mojſiſovics errang kürzlich in Willy Godlewskis Inſzenierung unter der Stabführung Hanns Kennerknechts in Reichenberg großen Erfolg.

„Idomeneo" in der Bearbeitung von Willy Meckbach kam ſoeben im Nürnberger Opernhaus zur Erſtaufführung.

Paul Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer" ging ſoeben in Erſtaufführung über das National-Theater in Mannheim.

Ottomar Gerſters neue Oper „Die Hexe von Paſſau" kam ſoeben zu eindrucksvollen Erſtaufführungen in Bremen, Magdeburg, Eſſen und Gera.

Ein Überblick über die Tätigkeit der Hamburger Staatsoper in den letzten 15 Jahren beſagt, daß *Richard Wagner* mit 844 Aufführungen an der Spitze ſteht. Ihm folgt *Verdi* mit 690, *Puccini* mit 516, *Mozart* mit 376, *Lortzing* mit 255, *Richard Strauß* mit 217, *d'Albert* mit 180, *Bizet* („Carmen") mit 153 und *Carl Maria von Weber* mit 112 Aufführungen.

An 7 feſtlichen *Mozart-Abenden* brachten die Städtiſchen Bühnen zu Eſſen des Meiſters große Opern heraus. Daneben ſtehen u. a. *Ermanno Wolf-Ferraris* „La dama boba" und die Wiederaufnahme von *Humperdincks* „Hänſel und Gretel" im Spielplan der Dezemberwochen.

Bei der Aufführung von Eichendorffs romantiſchem Luſtſpiel „Die Freier" am Krakauer Staatstheater erklang eine neue Muſik von Kilian Kuchenmeiſter.

Der Intendant der Städtiſchen Bühnen Nürnberg Willi Hanke wurde von der Reichsſtelle für Muſikbearbeitungen mit der Neubearbeitung der Oper „Il templario" von *Otto Nicolai* betraut.

Donizettis komiſche Oper „Die Regimentstochter" iſt in der Neufaſſung von Wilhelm Zentner mit großem Erfolg im Staatstheater Danzig aufgeführt worden.

KONZERTPODIUM

Hans F. Schaubs Deutſche Kantate „Den Gefallenen" wurde im 2. Anrechtskonzert des Konzertvereins in Brüx im Sudetengau unter Leitung von Studienrat Karl Wagner und am 9. November in Frankfurt/M. durch die dortige Singakademie und erſte Kräfte des Opernhauſes unter Chordirektor Lezler mit ſtarkem Erfolg aufgeführt. Weitere Aufführungen werden derzeit in Leipzig und Potsdam vorbereitet.

Gottfried Walter Müllers Konzert für großes Orcheſter, Werk 5, kam ſoeben in Graz durch die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabaſta zur Aufführung.

Das Orcheſter des Oberſchleſiſchen Landestheaters unter Erich Peter vermittelte im 3. dieswinterlichen Konzert *Walter Jergers* Salzburger Hof- und Barockmuſik, das Konzert für Trautonium von *Harald Genzmer* und die Uraufführung einer Muſik für Streicher und Harfe des Beuthener Komponiſten *Heiduczek.*

Im Rahmen der von Gerhard Maaſz geleiteten Symphoniekonzerte für die KdF.-Kulturgemeinde Stuttgart brachte das Landesorcheſter Gau Württemberg-Hohenzollern Werke von *H. J. Sobanski, Julius Weismann* und *Hermann Zilcher* zur Erſtaufführung. Beſonderen Beifall fand auch ein *Mozart-Konzert,* das auch durch Mozartſche Themen angeregte Werke von *Reger* und *Zilcher* enthielt.

In einem Mannheimer Akademiekonzert unter Prof. Hs. Knappertsbuſch hörte man erſtmals die „Arkadiſche Suite für kleines Orcheſter" von *Wilhelm Kempff.*

Die „Toccata für großes Orcheſter" von *Kurt Raſch* erklang ſoeben erſtmals durch das Orcheſter der Berliner Staatsoper unter Herbert von Karajan.

Chordirektor Hanns Haas hob mit dem Grazer MGV mit Frauenchor und dem Hilfschor der Städtiſchen Bühnen *Paul Winters* „Schwabenſtreich", ein reizvolles Volksliederſpiel, textlich von Oskar Beſemfelder geſtaltet, aus der Taufe.

Im Rahmen eines dem Dichter Richard Billinger gewidmeten Abends des Bayer. Volksbildungsverbandes München brachte Walter Höfermayer von der Staatsoper München mit dem Komponiſten am Flügel neue Lieder von *Anton Würz* nach Gedichten von Billinger. Hermann Heſſe, Goethe und Ricarda Huch und die Münchener Pianiſtin Hanni Zier „Sieben kleine Klavierſtücke" des Komponiſten zur Uraufführung.

Das erſte Städtiſche Sinfoniekonzert in Münſter unter GMD Heinz Dreſſel ſtellte ſich in den Dienſt nordiſcher Muſik mit der Wiedergabe von *Jean Sibelius'* „Finlandia", *Kurt Atterbergs* Värmlandrhapſodie und dem Klavierkonzert a-moll Werk 16 von *Edvard Grieg* (Soliſt Paul Eberhard).

In einem „Konzert der Luftwaffe" in Köln ſetzte ſich der impulſive Muſikmeiſter Rüſing für zeitgenöſſiſche Muſik ein. Fünf Kölner Komponiſten wurden dabei erfolgreich herausgeſtellt: *Otto Siegl* mit ſeiner „Paſtoralouverture", *Karl Haſſe* mit ſeinem Vorſpiel zu der Suite „Das Klagelied", *Heinrich Lemacher* mit ſeiner Partita für Streichorcheſter, *Adolf Spieß* mit ſeinem Orcheſterſatz „Der blaue Vogel" und *Hermann Unger* mit ſeiner „Rheiniſchen Luſtſpielouverture".

Kurt Atterbergs „Ballade und Paſſacaglia" über ein Thema im ſchwediſchen Volkston" kam im Schwediſchen Konzert der Nordiſchen Geſellſchaft in Köln zur erfolgreichen Erſtaufführung.

Solingen führte ſoeben zwei Konzerte mit Muſik feldgrauer Komponiſten durch, bei denen u. a. *Ulrich Sommerlatte, Guſtav Schwickert, Hans Mielenz, Karl Sczuka, Richard Soldner, Erich Sehlbach, Joſef Ingenbrand* und *E. G. Klußmann* zu Worte kamen.

Paul Graeners neue ſoeben in Berlin erfolgreich uraufgeführte „Wiener Sinfonie", der ſich eine Wiederholung des Werkes durch die gleichen Interpreten am folgenden Tag in Hamburg anſchloß, wird in Kürze in Liegnitz, Stuttgart, Wien, Wiesbaden aufgeführt.

Prof. *Walter Niemann* (Leipzig) gab in Altenburg (Rich. Wagner-Verb. deutscher Frauen), Lübeck (Meisterkonzert der Konzertdirektion Ernst Robert) und Salzwedel (KdF.) mit außerordentlichen Erfolgen Klavierabende aus eigenen Werken.

Eine Waldemar von Baußnern-Gedächtnisfeier veranstaltete Charlotte Kalinke anläßlich des 10. Todestages und 75. Geburtstages des Meisters mit Klavier- und dreistimmigen Gesangswerken des Komponisten.

„Drei Lieder mit Orchester" von *Victor Junk* kamen im volkstümlichen Sinfoniekonzert des Wiener Konzerthauses durch den Bariton der Wiener Volksoper Herbert Klomser unter der Leitung von Prof. Anton Konrath zur erfogreichen Uraufführung.

Die Pianistin Anneliese Betz brachte soeben in Jena fünf Klavierstücke und Variationen in Form einer Chaconne über ein Lied aus dem 30jährigen Krieg von *Heinrich Funk* zur erfolgreichen Uraufführung. Seine 7 Lieder nach Gedichten von Heinrich Gerland-Jena hob Marie Holzapfel-Jaeger aus der Taufe, zusammen mit vier Liedern von *Anneliese Betz*. Die junge Komponistin steuerte außerdem ein eigenes, gut angelegtes Variationenwerk für Klavier bei.

Die kürzlich von Graz nach Berlin gezogene Geigerin Ella Kastelliz spielte das „Menuett in Alt-Wiener Stil" von *Roderich von Mojsisovics* mit großem Erfolge in Danzig, Zoppot, München, Regensburg, Würzburg, Fürth, Nürnberg. Das Werk stand auch auf dem Programm der „Stunde der Deutschen Hausmusik" am 17. November in Berlin. Auch Vasa Prihoda hat das Stück in sein Repertoire aufgenommen.

Bachs „Musikalisches Opfer" kam soeben in Hannover, die „Kunst der Fuge" in Straßburg zu mächtiger und eindrucksvoller Wiedergabe.

GMD Richard Böhlke eröffnete den Magdeburger Konzertwinter mit *Bachs* 5. Brandenburgischem Konzert.

Die Vereinigte Musikalische und Singakademie zu Königsberg feierte ihr 75jähriges Bestehen mit einer festlichen Aufführung von *Haydns* „Jahreszeiten".

Das Neapeler Kammerorchester spielte in Krefeld Kammermusik von *D. Scarlatti, L. Cherubini, A. Lualdi, B. Bartok, Fr. Bettinelli, L. van Beethoven* und *G. Rossini*.

Hans Pfitzners Cellokonzert kam soeben in der Philharmonie in Krakau mit Ludwig Hoelscher als Solisten zur erfolgreichen Aufführung.

Das Städtische Orchester in Teplitz-Schönau führt im Laufe des Winters unter MD Bruno C. Schestak 7 Symphoniekonzerte durch, deren jedes neben die Altmeisterkunst das Werk eines jungen Schaffenden stellt. So nennt das Programm neben den Erstaufführungen von *Hermann Blume* (Konzert für Waldhorn und Orchester), *Rudolf Kattnigg* (Abendmusik), *Rudolf Simbringer* (Passacaglia für Violoncello u. Orchester), *Paul Graener* (Prinz Eugen), *K. Julius Sommer* (Sinfonie e-moll), *Franz Schmidt* (Sinfonie E-dur) auch 2 Uraufführungen: Sinfonie f-moll von *Johannes Reichert* und Symphonie Nr. 4, Es-dur von *Hans Franke*.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

StaatsKM *Kurt Striegler* schreibt soeben an einer neuen Oper nach einem mittelalterlichen Sagenstoff „Jorinde und Joringel", den der Kölner Dichter Dr. Otto Neuhaus bearbeitet.

Max Seeboth erhielt nach dem außerordentlichen Erfolg der Uraufführung seines „Streichquartetts in C" in Dessau (Dessauer Quartett) und Magdeburg (Kobin-Quartett) den Auftrag, für die Gauhauptstadt Dessau ein sinfonisches Werk großen Stils zu schreiben.

VERSCHIEDENES

Dr. Wilhelm Zentner, derzeit Führer einer Flakbatterie im Osten, hat in der vom Bayerischen Volksbildungsverband gemeinsam mit der Kameradschaft der Künstler im Festsaal des Münchener Künstlerhauses veranstalteten *Mozart*-Gedächtnisfeier die Festansprache gehalten.

Die Stadt Görlitz, als erste Stadt Niederschlesiens, sowie Bielefeld im Westen des Reiches haben soeben öffentliche Musikbüchereien ins Leben gerufen.

Im Institut für Heimatforschung in Königsberg sind bisher 8000 ostpreußische Volkslieder gesammelt worden, deren es ca. 40 000 geben soll.

Deutschland hat 100 Stipendien zum Besuch der Bayreuther Festspiele und der Richard-Wagner-Schule in Dortmund an begabte bulgarische Studenten der Musikakademie gewährt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Köln begann eine neue Sendereihe „Im Schritt der Zeit", die niederrheinisches und westfälisches Schaffen vermitteln wird. Die erste Sendung brachte u. a. Musik von *Wilhelm Maler* und *Hermann Unger*.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

W. A. Mozart wurde auch im Ausland anläßlich seines 150. Todestages geehrt und gefeiert. So erreichen uns Nachrichten über eine Festaufführung des neueinstudierten „Don Giovanni" und des „Requiem" in Stockholm und Oslo. Paris führte mehrere Veranstaltungen im Rahmen einer Festwoche durch, deren Höhepunkt in einer Aufführung des „Requiem" durch den Bremer Domchor unter Leitung von Richard Liesche lag. Auch Amsterdam huldigte dem deutschen Meister in einer Festwoche. In der Kgl. italienischen Akademie zu Rom fand eine Gedenkfeier statt, der Erziehungsminister Bottai und der deutsche Botschafter von Mackensen beiwohnten. Der Vorsitzende der Akademie, Senator Federzoni wies in seiner Begrüßungsansprache darauf hin, daß in dieser Gedenkfeier erneut die enge geistige Verbundenheit zwischen beiden Ländern zum Ausdruck komme. Arturo Farinelli würdigte in einem mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Vortrag die einzigartige Gestalt des deutschen Meisters. In der Basilika Santa Maria in Rom kam das „Requiem" unter Victor de Sabata zu einer eindrucksvollen Wiedergabe. In Belgrad erklangen in einer Mozartfeier des Nationaltheaters sinfonische Werke. In Athen leitete Franz von Hoeßlin ein Mozartkonzert des Athener Symphonieorchesters. Das griechische Unterrichtsministerium veranstaltete eine Sonderfeier mit dem „Requiem" als Beschluß und das griechische Nationaltheater brachte „Die Entführung aus dem Serail".

Hans Philipp Hofmann, der 1. Kapellmeister des Theaters der Jugend in Berlin sprach im Auftrag der Auslands-Organisation des Deutschen Volksbildungswerkes in acht schweizerischen Städten über das Thema „Der ewig junge Mozart". Die musikalischen Darbietungen wurden von der Stuttgarter Kammersängerin Paula Kapper und vom Roth-Quartett der Dresdner Staatsoper bestritten.

Die Wiener Philharmoniker wurden in Budapest unter Wilhelm Furtwängler mit Werken von *Händel, Reger, Brahms* und *Wagner* stürmisch gefeiert.

Die Münchener Philharmoniker begeisterten in Genua und Bologna mit Werken von *Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauß* und *Respighi*.

Elly Ney spielte vor überfülltem Saal in Budapest Werke von *Mozart* und *Beethoven* und erzielte mit ihrer überragenden Werkdeutung einen ungeheuren Erfolg.

GMD Hans Weisbach dirigierte mit großem Erfolg in Brüssel sein „Vorspiel für großes Orchester" und die vierte Symphonie von *Anton Bruckner*.

Gerhard Maasz, der Leiter des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern hatte als Dirigent zweier Konzerte in Barcelona starken Erfolg und wurde zur Leitung weiterer Konzerte in Barcelona und Madrid eingeladen.

Deutsche Werke im italienischen Opernwinter. In der Nachricht an gleicher Stelle im Dezemberheft ist zu berichtigen, daß das Ballett des Deutschen Opernhauses, nicht aber der Berliner Staatsoper, im kommenden Frühjahr in Italien gastieren wird.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.


„Götz"-SAITEN
aus Darm u. auf Darm gesponnen sind
gegen Feuchtigkeit
stark geschützt. Daher sehr grosse Haltbarkeit, feste Stimmung u. lang anhaltende reine Tonbildung.
Die Götz-Saiten sind nur in den Fachgeschäften er= hältlich. Bezugsquellen weisen wir nach.
C. A. Götz jr. Wernitzgrün i. V. Nr. 42
Götz


SIEG DER FRONT
OPFER DER HEIMAT
KRIEGSWINTERHILFSWERK 1941/42
Streich-, Zupf- und Blasinstrumente
für
Klassische und moderne Musik.
Gute Saiten u. praktisches Zubehör.
Gegr. 1854
C.A.Wunderlich-Siebenbrunn (Vogtl.)



ERINNERUNGSGABE

AN DIE

MOZART-WOCHE DES DEUTSCHEN REICHES IN WIEN 1941

ERSCHIENEN ALS BEILAGE
ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"
FEBRUAR 1942



GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

Inhalt.

Bilder:

(Aufnahmen Ruth Wilhelmi-Berlin und Wien-Bild)

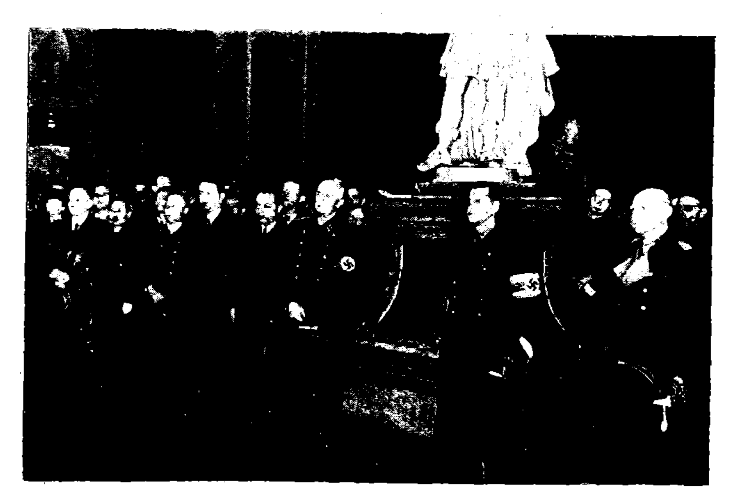


W. A. Mozart

Buchsbaumrelief von Leonhard Posch (1789)



Reichsminister Dr. Joseph Goebbels am Spinett Mozarts im Figarohaus zu Wien



Reichsleiter Baldur von Schirach und Generaldirektor Dr. Heigl
während der Rede des Generalintendanten Dr. Heinz Drewes
(Eröffnung der Ausstellung „Mozarts Schaffen in Dokumenten")



Generalintendant Dr. Heinz Drewes mit Reichsleiter Baldur von Schirach
und Generaldirektor Dr. Heigl bei der Besichtigung der Mozart-Ausstellung
(Aufnahmen Wien-Bild)

Ansprache zum 150. Todestag Wolfgang Amadeus Mozarts in der Wiener Staatsoper am 4. Dezember 1941

von Reichsminister Dr. Joseph Goebbels.

Exzellenzen!

Meine Volksgenossen und Volksgenossinnen!

Es ist die höchste Ehre für eine Nation, große Söhne und bedeutende Männer zu besitzen, ihr Erbe treu und fürsorglich zu pflegen, zu verwalten und ihnen an ihren Gedenktagen den Ruhm und den Dank darzubringen, auf die sie vor der Geschichte Anspruch erheben können. Denn sie sind in ihrem steilen Höhenflug in ewiger Gültigkeit Repräsentanten des Volkes und Künder seiner unvergänglichen Schöpferkraft. Von ihnen geht das leuchtende Licht aus, und aus ihrem Wirken lebt die Welt. Eine Nation, die ihre großen Söhne vergißt, verdient nicht mehr, solche zu besitzen. Dadurch, daß sie mit ihrem völkischen Schöpfertum über ihr eigenes Volkstum hinauswachsen, versinnbildlichen sie am stärksten die geistige Zeugungskraft eines Volkes, und führen über die Jahrhunderte hinweg den Beweis für seine immerwährende Jugend und Unvergänglichkeit. Sie sind mehr als Fürsten, Könige und Kaiser die Verkörperung der Majestät eines Volkes. Ihr Wirken vollzieht sich aus Gottes Gnade und reicht deshalb über Epochen des Niedergangs und des Aufstiegs einer Nation weit hinaus. Niemand vermag sich auf die Dauer der magnetischen Anziehungskraft ihres geistigen und künstlerischen Erbes zu entziehen. Sie sind der Urstoff der nationalen Lebensfähigkeit. Sie bleiben und werden niemals vergehen.

Wenn auf einen der großen Söhne unseres deutschen Volkstums diese Worte passen, dann auf Wolfgang Amadeus Mozart, dessen 150. Todestag wir heute und morgen in Wien namens und im Auftrag des ganzen deutschen Volkes mit einer tiefen Verneigung vor seinem unsterblichen Werk begehen. Wo wäre je in unserer Geschichte, sei es auf welchem Gebiet auch immer, ein Name so kometenhaft aufgestiegen, wo hätte je ein solcher mit gleichbleibender Stärke und nie verblassend in seiner Leuchtkraft über drei Jahrhunderten gestanden? Man hat bei ihm fast den Eindruck, daß ein rätselhaftes Geschick ihn gleich nach seinem Tode körperlich wieder in das Reich der wesenlosen Schatten zurückgenommen habe um ihn in seiner unvergänglichen, heute wie damals so jungen Musik umso strahlender in Erscheinung treten zu lassen. Wir wissen nicht einmal, wo er zur Ruhe gebettet wurde. Aber Abend für Abend schwingen seine Melodien durch die Opernhäuser und Konzertsäle der ganzen Welt, erheben sie die Herzen ungezählter Menschen in allen Ländern und auf allen Erdteilen. In bebender Freude und wildem Schmerz entrücken sie die Seelen der Beglückten in eine bessere Welt, die nur noch aus Wohlklang und Harmonie besteht.

Schon in der Stunde, in der man ihn in Wien in ein Massengrab verscharrte, teilte er seinen ewigen Reichtum an die Menschheit aus. Was damals die Hohen und Gebietenden an ihm sündigten, das hat sein Volk, aus dem er hervorging und dessen ewiges Wesen er, wenn unbewußt, so doch umso stärker zum Klingen brachte, an ihm wieder gut gemacht. Man forsche nicht mehr nach dem Wesen des Genies: hier liegt es rein und makellos mit all seinen mystischen Geheimnissen vor unseren Augen. Schöpferische Zeugungskraft aus der Überfülle der inneren Gesichte heraus, grenzenlose Gestaltungsfreude, diszipliniert und gebändigt durch künstlerische Zucht, durch Energie und Fleiß, ein Leben in ewiger Armut, aber ebenso ein Schaffen in ewigem Reichtum — das ist Mozart.

Wenn man seinen Namen nur hört, dann klingt gleich Musik auf, dann spannen unvergängliche Melodien ihre goldenen Bögen, dann lebt man wie von Zauberhand aus der Welt der irdischen Gebundenheiten versetzt, in der hellen, klaren und so wohltuenden Luft seiner Ein-

fachheit, der Primitivität seines künstlerischen Empfindens, der Subtilität seiner musikalischen Ausdrucksform, dann hört man wie von Engelstimmen gesungen das Jubilieren seiner Chöre, den weichen und betörenden Gesang seiner Geigen und Celli und den vollen und tragenden Grundton seiner Blasinstrumente. Nichts davon ist in den 150 Jahren, da er von den Menschen ging und ihnen nur seine Musik zurückließ, alt oder auch nur historisch geworden. Seine Opern beherrschen heute noch den Spielplan unserer Theater, als wären sie gestern geschrieben. Seine Sinfonien erklingen in unseren Konzertsälen frisch wie am ersten Tag, und man ist immer wieder versucht, sich seine Autorschaft erneut durch das gedruckte Programm bestätigen zu lassen. Seine Volkslieder werden heute wie damals von unserer Jugend gesungen, und ebenso wie das größte musikalische Genie, das je die Erde trug, hätte ein fahrender Sänger sie schreiben können. Wo hat die Nation sich je vor einem gleichen Gottesgnadentum verneigt?

Man mag die Frage aufwerfen, ob ein staatlicher Festakt, der ihm an seinem 150. Todestag dargebracht wird, vor dem gewaltigen Geschehen unserer Tage Bestand haben kann? Unsere Herzen sagen uns, daß wir diese Frage bejahen dürfen. Denn ihn brauchen wir nicht aus dem Staub der Vergessenheit herauszuheben. Seine Musik klingt allabendlich über Heimat und Front. Sie gehört mit zu dem, was unsere Soldaten gegen den wilden Ansturm des östlichen Barbarentums verteidigen. Sie ist unser, stärker als irgend ein anderes künstlerisches Werk der Vergangenheit und Gegenwart in den Besitz der breitesten Massen unseres Volkes übergegangen.

Vielleicht ist das einer der Gründe, warum wir zwischen der klingenden Welt, in der er lebte und wirkte, und der harten und dröhnenden Welt, in der wir leben und deren Chaos wir in Zucht und Ordnung verwandeln wollen, keinen Gegensatz empfinden. Die eine ist unser Schicksal, die andere unsere Sehnsucht. Die eine wurde uns aufgebürdet, nach der anderen geht unser geheimes Wünschen und Verlangen. Es ist die Welt der Erfüllung, die Welt der Harmonie und der ewigen Schönheit. Wenn die Kunst die Aufgabe hat, die Herzen der gequälten Menschen zu erheben und sie in eine bessere Welt zu entrücken, wenn sie uns in einem Leben voll von Härten und Widersprüchen das Ideal beglückender Vollkommenheit zeigen oder doch ahnen lassen soll, wie groß ist dann die Künstlerschaft dieses Genies! Man müßte eine neue Sprache erfinden, um ihr mit Worten gerecht zu werden.

Wie stolz können wir alle sein in dem Gedanken, daß dieser Name unser ist! Unser Volkstum hat ihn geboren, und unser Volkstum trägt ihn heute noch. Es ist seine Welt, in der wir leben, und es war unsere Welt, in der er lebte. Wie geborgen fühlen wir uns in der einfachen Häuslichkeit der kleinen Wohnung, in der er zu Salzburg geboren wurde! Mit welcher stolzen, fast familiären Anteilnahme verfolgen wir seinen Weg des Aufstiegs, begleiten ihn auf seinen Reisen nach Paris, London und Italien, sehen wir ihn als Dreizehnjährigen bereits als Mitglied der Musikakademie in Bologna, entdecken ihn mit seinen vierzehn Jahren als erzbischöflichen Konzertmeister in Salzburg, leiden mit ihm in seinem erfolglosen Ringen in Mannheim und Paris, übersiedeln mit ihm 1779 nach Salzburg und 1781 nach Wien, wo er zehn Jahre später an einem kalten und unwirtlichen 5. Dezember seine Augen, die auf Erden schon gesegnet waren, das Ewige zu schauen, für immer schloß.

Welch ein künstlerisches Schaffen liegt in diesen knappen Daten eingeschlossen! Welch eine unvorstellbare musikalische Konzentrationskraft befähigt diesen jugendlichen Genius in knapp zehn Jahren Meisterwerke hinzuwerfen, die von einer mühe- und schwerelosen, nie erschlaffenden Inspiration eingegeben zu sein scheinen! 40 Sinfonien, 31 Serenaden, 25 Klavierkonzerte, 8 Violinkonzerte, 26 Streichquartette, 42 Violinsonaten und dazu noch eine Fülle von vokalen und instrumentalen Werken entfließen neben seinen Opern, die heute noch das Repertoire unserer Theater maßgebend bestimmen, seiner Feder. Es ist gleichsam, als säße ein Gott hinter ihm, um angesichts eines bald nahenden Endes seine Hand zu beflügeln.

Wenn auf irgendwen, dann paßt auf sein Werk das Wort, daß deutsch sein klar sein heiße. Mozart vereinigt in sich die schönsten Seiten deutschen Wesens. Als Beherrscher der vollendetsten musikalischen Form beschränkt er sich nicht darauf, nur für bevorzugte Stände und Kenner artistischer Musik zu schreiben; er ist ein Volkskünstler in des Wortes bester Bedeutung. Wer weiß heute noch, daß beispielsweise die Melodie zu dem Lied: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" von ihm stammt? Ihr volkstümlicher Geist lebt in seiner ganzen Musik. Viele seiner

Arien gingen in den vollen Befitz unferes Volkes über. Mozarts Schaffen fällt in eine Zeit politifcher und wirtfchaftlicher Zerriffenheit des Reiches. Damals lebte der Künftler im allgemeinen fern von ftaatlicher Fürforge und Anteilnahme. So hoch man ihn manchmal in feinem Leben ehren mochte, er endete faft unbekannt, um durch feine Kunft in das ewige Leben einzugehen.

Vor feinem Genius verneigt fich heute das deutfche Volk und mit ihm die ganze Welt. Seine univerfale Erfcheinung repräfentiert die Kultur des Abendlandes in einem einmaligen Umfang. Er gehört uns, aber ebenfo gehört er der Welt.

Wenn ich mich heute, am Vorabend feines 150. Todestages, zum Sprecher des deutfchen Volkes mache, fo rede ich zugleich im Namen der Kulturmenfchheit. Er ift als Deutfcher überall zuhaufe, und feine Melodien werden fingen und klingen, fo lange das Licht der Welt leuchtet.

Es gibt nichts Schöneres auf Erden, als im Wirken eines begnadeten Menfchen das Walten der Göttlichkeit zu verfpüren. Bei Mozart wird uns diefer höchfte Genuß in verfchwenderifcher Fülle zuteil. Ihm heute unfere tiefe Verbundenheit und eine aus allen Kammern unferes Herzens ftrömende Dankbarkeit zu bekunden, ift uns nicht nur eine amtliche Pflicht, fondern eine menfchliche Freude und Genugtuung. Er gehört uns und wird uns ewig gehören.

Wenn morgen über der Stadt Wien, der er feine beften Jahre fchenkte, in feiner Todesftunde die Glocken läuten, dann wird die ganze mufikalifche Welt bei ihm fein. Nur wenige begleiteten ihn, als man ihn bei ftrömendem Regen zu Grabe trug. Aber er hinterließ mehr als das, was man hier in den Schoß der mütterlichen Erde zurückbettete; ein unfterbliches Werk, das die Zeiten überdauern wird. Seine Körperlichkeit ift dahin, niemand weiß, wo feine Gebeine bleichen; aber feine Mufik lebt und wird weiter leben, weil fie an der ficherften Stelle Platz gefunden hat, an der die Heiligtümer einer Nation aufgehoben werden können:

im Herzen feines Volkes.

Mozarts Botschaft an uns.

Begrüßungsansprache zur Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien im Eröffnungskonzert am 28. November 1941

von Reichsleiter Baldur von Schirach.

Als ich im Jänner dieses Jahres nach eingehender Rücksprache mit meinem Mitarbeiter Walter Thomas und mit Wilhelm Furtwängler den Plan dieser Mozartwoche an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda herantrug, fand ich bei ihm begeisterte Zustimmung und nicht nur materielle Hilfe für die Durchführung des Projektes, sondern auch weitgehende ideelle, arbeitsmäßige Unterstützung. So möchte ich gleich zu Beginn der Mozart-Woche Herrn Doktor Joseph Goebbels herzlichst danken. Unsre gemeinsame Absicht, in der Mozart-Woche des Reiches alle Kräfte des deutschen Theaters zu einer großen Leistung zusammenzufassen, scheint gelungen.

Die Wiener Oper aber läßt zum erstenmal ihr großes Ziel erkennen, ein außerordentliches Ziel, wenn man die Zeit bedenkt, in der es erstrebt wird. Wir glaubten, dem Andenken Mozarts und dem Ansehen der deutschen Musik, vor allem aber dieser alten Reichsstadt schuldig zu sein, die ersten Dirigenten, Regisseure und Bühnenbildner, Sänger und Sängerinnen an der Durchführung der Mozart-Woche zu beteiligen. Es sollten hier aber auch verschiedene Auffassungen dem Besucher der Festaufführungen ein Bild vom Mozart-Theater des Reiches vermitteln. Darum Berlins „Zauberflöte", Münchens „Così fan tutte" und Wiens „Figaro"!

Der unaufhaltsame künstlerische Wiederaufstieg Wiens findet in der Mozart-Woche seinen Ausdruck. Und es ist kein Lokalpatriotismus, sondern geschieht zum Ruhme des Reiches, wenn durch solche Veranstaltungen diese Stadt, von der der Führer gesagt hat, sie sei in seinen Augen eine Perle, neuen Glanz erhält! Was wäre die deutsche Musik ohne Wien, was Wien ohne Musik! Das Programm der Wiener Kulturarbeit für 1942 enthält zwei Veranstaltungen von weittragender Bedeutung:

1. das zeitgenössische Musikfest im Frühjahr, das die Werke der bedeutendsten lebenden Komponisten, vor allem aus der jungen Generation, zur Aufführung bringen wird, und
2. die 100-Jahr-Feier der Wiener Philharmoniker. Letztere wird den Charakter eines europäischen Musikfestes haben. Für die Art, wie dieser einzigartige Klangkörper unter Führung genialer Dirigenten die Tonwerke unsrer großen Meister erstehen läßt, hat man den treffenden Ausdruck „schöpferische Wiedergabe" geprägt. Durch diese Kunst sind heute die Wiener Philharmoniker das erste Orchester der Welt.

Ein solches Programm, mitten im Krieg verkündet, als Musikprogramm einer einzigen deutschen Stadt, gibt uns das Recht, die Frage zu erheben, was der Feind an kulturellen Leistungen aufzuweisen hat, um seinen Anspruch auf die Übernahme der Führung der abendländischen Kultur zu begründen. Arme Welt, die auf englische oder amerikanische Musik angewiesen wäre! Die kulturelle Sterilität Großbritanniens und der Vereinigten Staaten ist sprichwörtlich. Wenn man dort auch ein immer vorhandenes Minderwertigkeitsgefühl dadurch zu beschwichtigen versucht, daß man im Namen der menschlichen Kultur zu kämpfen vorgibt, wir wissen, was dahintersteckt. Der Bolschewismus und die treibenden Kräfte des englischen Reiches haben ein Gemeinsames: die Unfruchtbarkeit des Geistes. Wir aber sind eine schöpferische Nation, und mit den andern schöpferischen Völkern Europas durch gemeinsame Ideale verbunden.

Hochverehrte Gäste aus dem Ausland! Das Deutsche Reich hat Sie zum Gedächtnis von Wolfgang Amadeus Mozart nach Wien geladen, um hier in der Hauptstadt der deutschen Musik



W i l h e l m F u r t w ä n g l e r
dirigiert das „Requiem"



Kammermusik auf alten Instrumenten
im Palais Pallavicini
(Franz Bruckbauer, Roland Raupenstrauch, Wilhelm Winkler)



W i e n e r S ä n g e r k n a b e n singen das „A v e v e r u m"
(Aufnahmen Ruth Wilhelmi-Berlin)



„Hochzeit des Figaro"



„Entführung aus dem Serail"



„Idomeneo"

(Aufnahmen Ruth Wilhelmi-Berlin)

an der zu Ehren Mozarts veranstalteten Festwoche teilzunehmen. Indem ich Ihnen den Dank des Reiches für Ihr Erscheinen ausspreche, begrüße ich Sie zugleich im Namen der Stadt Wien. Ihre Anwesenheit bedeutet eine internationale Huldigung für den Genius der Musik. Der 150. Todestag dieses großen und geliebten Deutschen wird durch Ihr Erscheinen zu einem Festtag der Kultur Europas.

Die Schicksalsgemeinschaft unsrer Völker wird uns immer dann besonders bewußt, wenn wir die Geister jener beschwören, die als edelste Gestalten ihrer eigenen Nation zu Symbolen der menschlichen Kunst überhaupt geworden sind. Dies trifft besonders für Mozart zu, dessen Sendung für die Welt ich mit der einfachen Feststellung ausdrücken möchte, daß wir durch den Gedanken an ihn gleichsam geläutert und erhaben befreit werden, denn er besitzt die hohe Eigenschaft des europäischen Genies: andern etwas von der eigenen sittlichen Kraft mitzuteilen. Die bewußten Nationen des europäischen Kontinents bestehen die Probe dieses Krieges gegen den Geist, der stets verneint, nicht zuletzt darum mit Standhaftigkeit und gläubigem Vertrauen, weil uns von Kindheit an ein Sinnbild gegeben wurde, das in allen Stunden der Bedrängnis unsre Augen und Ohren märchenhaft erfüllt. Die Klänge der „Zauberflöte" dringen unablässig in unsre Seelen. Keine Feuerprobe, die wir nicht bestehen würden, da solche magische Macht uns stärkt!

So besteht für uns gar kein Widerspruch zwischen der Tat der grauen Helden, die in der grimmigen Kälte des Ostens als Soldaten des tapfersten Heeres dieser Erde ihren Auftrag ausführen, und uns, die wir in der durch die Tapferen gesicherten Heimat das Lebenswerk, oder besser, das Werk des ewigen Lebens, aufführen, das mit dem Begriff Wolfgang Amadeus Mozart verbunden ist. Auch dies ist eine Feier der Front, mehr als ein festliches Ereignis des Theaters und Konzertsaales! Wenn wir Mozarts gedenken, bekennen wir uns zum Wesen unsrer Kunst. Im Krieg aber bedeutet die Beschwörung seines Geistes eine Handlung im Sinne der kämpfenden Soldaten. Denn wer für Deutschland das Schwert zieht, der zieht es auch für ihn!

Unsre Kunst war nie gültig, wenn sie nicht zu allen Zeiten gültig wäre. Das gerade ist die Bedeutung Mozarts für die Kämpfer des Krieges, daß er ein Teil der Kraft ist, aus der heraus wir Kriege führen können. Der deutsche Soldat kämpft nicht für Kattun und Aktienpakete. Es sind auch keine Trusts, für deren ragende Wolkenkratzer er sein Leben einsetzt. Sein Einsatz gilt einer Heimat, deren herrlichste Schöpfung dennoch den Himmel berührt. Aber es sind Werke des Geistes und des Herzens, für die er kämpft und siegt.

Was wir auch immer in dieser kommenden Woche hier hören mögen, das Heitere und Tragische, es fließt aus unserm Wesen und erscheint uns als Gleichnis unsrer eigenen Art. Wir hören Mozart, aber wir meinen uns selbst, und so ist auch seine Unsterblichkeit und Verklärung eine Botschaft an uns alle, die wir als suchende Menschen kämpfen und fallen, aufstehen, jetzt und weiterhin auf dem Wege alles Lebenden zum Ewigen.

Das Requiem, das am 5. Dezember erklingen wird, wird uns darum nicht nur die Trauer um den irdischen Tod Mozarts bedeuten, jeder Gefallene auch dieses Krieges wird in ihm beklagt. Aber wie das Requiem nach 150 Jahren weniger den Tod kündet als die Unsterblichkeit, so auch den Lieben, die auf dem Felde blieben. Sie leben in allen Klängen, wie in allen Taten. Und der Gedanke des Todes ist nichts als ein Schatten, der ihre leibliche Gestalt vor unsern Blicken verdunkelt hat. Nie war Mozart lebendiger als heute. Welche Aussicht für seine Zukunft, daß er 150 Jahre, nachdem er einsam und verlassen zu Grabe gebracht wurde, also allen Guten gegenwärtig ist.

Die nationalsozialistische Staatsführung hat vom ersten Tag ihres Wirkens an eine planmäßige Kunstpflege betrieben. Wenn auch unsre Gegner immer wieder die Lüge zu verbreiten versuchen, daß der Nationalsozialismus kulturfeindlich sei, hat doch mit der Machtergreifung der Bewegung eine großzügige kulturelle Arbeit begonnen. Keine Regierung der Welt, aber auch keine deutsche Regierung vor uns hat so gewaltige Mittel für die Pflege des überlieferten Kulturgutes und des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens eingesetzt wie die heutige Führung der deutschen Nation. Daß im Gefolge der ungeheuren geistigen Umwälzung, die unsre Revo-

lution mit ſich brachte, auch hie und da in der Muſik, Dichtung und bildenden Kunſt Erſcheinungen hervortraten, die den Mangel an künſtleriſcher Geſtaltungskraft durch Tüchtigkeit der Geſinnung zu erſetzen verſuchten, iſt belanglos. Auf die Dauer behauptet ſich doch nur das Außerordentliche, und diejenigen, die ſich zur Rechtfertigung ihrer ſchlechten Kunſtwerke auf ihre gute Geſinnung berufen, können vor dem deutſchen Volk nicht beſtehen.

Die politiſche Bewegung, die das Reich führt, hat niemals in ihrem Parteiprogramm die Forderung nach einer ſpezifiſch parteimäßig gebundenen Kunſt aufgeſtellt, denn dies würde der Idee widerſprechen, nach der ſie antrat. Jedes wahre Kunſtwerk beſteht durch ſich ſelbſt und hat eine nationale Sendung. Es zeugt für das Volk, dem es ſeine Entſtehung verdankt. Das iſt, wenn Sie ſo wollen, ſeine Tendenz. Der nationale Wert eines zeitgenöſſiſchen Gemäldes richtet ſich nicht nach der Zahl der im Bild dargeſtellten SA.-Männer, und die nationale Dichtung im Sinne unſrer Bewegung iſt nicht die Standarten- und Fanfarenlyrik, die den Mangel an Stimmung und Form durch hochtönende Worte zu erſetzen verſucht. Für unſre Muſik gilt dasſelbe.

Wer Goethe einen Freimaurer nennt und die „Zauberflöte" eine Freimaurer-Oper wird in unſerm Volk mit Recht nicht ernſt genommen. Die große Kunſt der Nation hat den Anſpruch auf nationalen Denkmalſchutz. Was kann uns lächerlicher erſcheinen, als der Verſuch, den Großen unſres Geiſtes nachträglich Zenſuren zu erteilen und darüber zu befinden, ob ſie in allem und jedem der Vorſchrift entſprachen, die kulturreaktionäre Spießbürger aufgeſtellt haben. Jedes große Werk trägt ſein Geſetz in ſich, es iſt immer der Ausdruck einer einſamen Perſönlichkeit und der Nation zugleich. Die Nation aber iſt nicht nur die Zeit, das heißt die Mitwelt, ſondern die über alle Wandlungen des Geſchmacks und der wechſelnden Anſchauung hinweg beſtehende zeitloſe Gemeinſchaft eines Blutes und einer Sprache. Darum gibt es keine Kunſt für die Zeit.

Aus demſelben Grund bedeutet Mozart für uns heute mehr, als er für ſeine Zeitgenoſſen bedeutete. Und je mehr Jahre vergehen, um ſo mehr wird er der Nation gehören. Es kann gar kein Zweifel darüber beſtehen, daß ſich gerade am Werk Mozarts bewahrheitet, wie alle wahrhafte Kunſt gegen die Meinungen der Mitwelt und für die Nation geſchaffen wird. So iſt auch er uns ein Erzieher zur Erkenntnis des Weſens aller genialen künſtleriſchen Leiſtung. Sie wird nicht durch die Dogmen beſtimmt, die von den Profeſſoren der Kunſtgeſchichte aufgeſtellt werden. Dieſe richten ſich nach dem Maßſtab des Vergangenen und Gegenwärtigen. Was aber der Zukunft gehört, beſtimmt ſich ſelbſt ſein Maß.

Ich glaube, es der Jugend unſres Volkes, mit der ich mich von je und je in den ſchönen Jahren des Friedens und den harten des Krieges verbunden fühle, ſchuldig zu ſein, wenn ich ihr überall den Weg bereite. Auch im Reich der Muſik ſoll ihr Bahn gebrochen werden! Dabei ſoll ſie keine Kritik bekümmern und kein Einwand irremachen. Dieſes Reich iſt ſo groß, daß es auch Raum hat für das Ringen der Jugend um ihren künſtleriſchen Ausdruck. Wer möchte nicht dieſe Jugend mit allen ihren Fehlern lieben, wer aber wagt es, ſie zu verdammen? Sie will das Große, und ſie wagt es auch. Es geht ihr nicht um die Unterhaltung, ſondern um die Erhebung, und mögen ſich auch Millionen mit den Klängen von „Heinzelmännchens Wachtparade" begnügen — wir ſind es doch dem Mann ſchuldig, um deſſentwillen wir uns heute hier verſammelt haben, daß wir in ſeinem Geiſte der Kunſt dienen für die Kunſt. Denn das iſt kein Schlagwort der Vergangenheit, ſondern das Glaubensbekenntnis derer, denen Muſik höhere Offenbarung iſt als alle Weisheit und Philoſophie.

Und ſo, wie Mozart einſt nicht hinabſtieg zur Mitwelt, ſondern im Laufe von anderthalb Jahrhunderten uns alle zu ſich erhob, fordern auch wir, daß die Kunſt ein Anſpruch ſei und eine Verpflichtung. Anders hat ſie keine Sendung. So aber iſt ſie nach dem Willen des Führers eine zum Fanatismus verpflichtende Miſſion.

Was wir im Anblick der griechiſchen Tempel und der früheren Madonnen oder im Anhören der großen Muſik unſres Volkes bei Bach und Händel, Beethoven und Mozart, Brahms und Bruckner empfinden, iſt nichts andres als Ehrfurcht vor der Schöpfung und damit Dank an Gott. Wir Europäer haben in unſrer Kunſt den Ausdruck unſres Glaubens an die Unſterblichkeit geſchaffen. Und es iſt unſer Stolz als Deutſche, daß wir neben den Baumeiſtern der Akro-

polis, neben Homer und Praxiteles, neben Michelangelo, Dante, Rembrandt und den andern großen Namen, die aus den Brüdervölkern unſres Kontinents herausgewachſen ſind, mit der Fülle der ſchöpferiſchen Geiſter unſres Blutes in Ehren beſtehen können.

Heute erklingt hier e i n Name, aber er ſpricht für Deutſchland und bedeutet ein Glück für die ganze Welt: W o l f g a n g A m a d e u s M o z a r t. Zu ſeinem Gedächtnis haben wir uns verſammelt. In ſeinem Zeichen rufen wir die Jugend Europas zum Krieg für ihre Kunſt.

Eröffnung der Mozartausſtellung der Mozartwoche des Deutſchen Reiches in Wien im Feſtſaal der Nationalbibliothek am 29. November 1941

von Generalintendant Dr. Heinz Drewes.

Reichsleiter!

Exzellenzen!

Sehr verehrte Anweſende!

Eine Ausſtellung von einzigartiger Bedeutung, wie ſie in erfreulicher Vollſtändigkeit hier in würdigſtem Rahmen und an authentiſcher Stelle zuſammengetragen wurde, ſoll nach dem Willen meines Herrn Miniſters Höheres geben als bloße Befriedigung des Schaubedürfniſſes. Den Beſucher führt hierher nicht die Neugier, in die Lebensumſtände, Welt- und Bühnenaſpekte eines Künſtlers einzudringen; ſondern uns alle eint Ehrfurcht und Ergriffenheit vor dem Nachlaß eines der Großen unſeres Volkes.

Aus den vergilbten, wohl manchmal ſtockfleckigen, oft aber auch überraſchend friſch erſcheinenden Blättern, die die Hand Mozarts mit den Zauberzeichen geheimen Tönens geheiligt hat, ſpricht erſchütternd und beglückend die für uns verpflichtende Willenskundgebung eines Genies.

Dieſe Zielſetzung der Ausſtellung ſchloß von vornherein aus, Kurioſitäten und Nebenſächliches als anekdotiſche Relikte zuſammenzutragen; hier hat vielmehr ſtrenge Wiſſenſchaft, von hiſtoriſchen und künſtleriſchen Geſichtspunkten geleitet, die vornehmſten Dokumente von Mozarts zentralem Schöpfertum kritiſch ausgewählt und mit anderen Urkunden vereint, die für die Erkenntnis ſeiner Schaffensgrundlage unentbehrlich erſcheinen.

Urkunden, Dokumente! Damit iſt ausgeſprochen, daß es ſich um jene unmittelbaren Erkenntnisquellen handelt, auf die die Kunſtwiſſenſchaften nach allen kühnen Hypotheſen ſtets wieder zurückgreifen werden — Denkmäler des Mozartſchen Willens, an denen erſt recht die künſtleriſche Auslegung des Interpreten immer erneut in einer objektiven Nachprüfung des Urgedankens ihre Ausrichtung erfahren wird.

Wenn wir in den tönenden Denkmälern ſeiner Werke, die in dieſer Woche vor unſerem Ohr zu immer neuem Leben erweckt werden, das Ergebnis des in ſeiner Art kämpferiſchen Schöpfertums erleben, ſo führt uns die Ausſtellung in die Werkſtatt des Meiſters. Vermag ſich in Konzert und Oper das Ohr der Vollendung des göttlichen Werkes zu erfreuen, hier wird das geſchulte Auge die Phaſen des Werdens wahrnehmen und zur Teilnahme am Zeugungsprozeß ſelbſt gelangen. Aus dieſem Grund vor allem durfte in einer Mozartwoche des Deutſchen Reiches dieſe Schau nicht fehlen.

Sie erſt iſt im Stande, eine lebendige perſönliche Bindung zu dem Meiſter zu ſchaffen, eine trauliche Zwieſprache zwiſchen ihm und uns herzuſtellen — und ſie entläßt uns mit dem Wiſſen um das Werden der Werke, um nunmehr die mit einem apodiktiſchen ſo und nicht anders letztgewollte Formung klingend im Konzert entgegennehmen zu können. So bedeutungsvoll es dabei iſt, der Weſenseigenart der Schriftzüge als ſolcher nachzugehen, ſo aufſchlußreich iſt es auch, die Eigentümlichkeiten ſeiner Notenſchrift aufzuſpüren — ich muß es mir bis auf einige kurze Andeutungen verſagen.

Es verwundert uns nicht, daß die Notenzeichen unſeres Meiſters zierlich und leicht dahinfließend geformt ſind, der Geiſt ſeiner Muſik ſpiegelt ſich im Schriftbild ſinnfällig wieder. Der Rhythmus der Linien iſt immer gebändigt, genau, aber nicht pedantiſch, immer voll Schwung

und phantasievoll variiert. Den Kenner überrascht es nicht, daß die Schrift mit dem elften Lebensjahr völlig reif und entwickelt ist und sich nicht mehr geändert hat.

Psychologisch interessant sein mag die Feststellung, daß die Wortschrift im Vergleich zur Notenschrift schwerer und nachdrücklicher ist.

Weitere Eigenheiten seiner Partituren sind: Das gestrichene ₵ zur Angabe des geraden — aber nicht allabreve-Taktes, das er zeitlebens beibehalten hat und das die Kapellmeister bis auf den heutigen Tag immer wieder zur falschen Zeichengebung und Tempowahl verleitet: das überaus charakteristische „*p*" für die Bezeichnung piano oder die Zahlenangabe mit nachgesetztem Punkt; nicht zu vergessen die beiden Striche durch die unterste Partiturlinie, wahrscheinlich der Übersichtlichkeit wegen.

Verbesserungen und Streichungen sind äußerst selten. Die Partituren seiner großen Opern bieten ein unverändertes Bild: Die „Entführung" oder der „Figaro" enthalten ebenso wenig Änderungen wie die „Zauberflöte" oder der „Don Giovanni". Auch in der hier ausliegenden Jupiter-Symphonie werden Sie nur fünf unbedeutende Streichungen finden.

Der Ablauf des Musikstückes stand eben im Kopf Mozarts vorher fest. Wie er selbst in einem Brief vom 30. Dezember 1780 an seinen Vater schreibt: „Nun muß ich schließen, denn ich muß über hals und kopf schreiben — komponirt ist schon alles — aber geschrieben noch nicht". Der Schaffensprozeß als solcher war — wie wir es in unseren Tagen von Richard Strauß und Max Reger kennen, im Augenblick der Niederschrift abgeschlossen. Eindringlicher kann uns die Polarität der beiden großen Meister der Wiener Klassik, Mozart und Beethoven, nicht bewußt werden, als wenn wir uns für einen Augenblick in das stille Beethoven-Haus in Bonn versetzen und vor dem Manuskript der Klavier-Sonate in As-dur stehen. Hier hat ein einsamer Mensch mit seinem Dämon um die Welt gerungen — ähnlich wie dreihundert Jahre vorher ein anderer um das Wort auf der Wartburg. Unzählige Striche haben den zuerst gefaßten Gedanken auslöschen müssen, nicht genug Tinte konnte über eine verworfene Wendung vergossen werden. Wolfgang Amadeus Mozart aber, der Jüngling, den die Götter liebten, der Sänger des Schönen, hat den Geist des Dyonisischen in die Apollynische Form gegossen.

Die ungetrübte Schönheit, die übermütige Laune aber, die oft aus seinen Tönen wie auch aus seinen Briefen spricht, wie teuer ist sie häufig genug durch bitteres Leiden erkauft! Wie weit sie durch fast übermenschliche Selbstzucht beschworen wurde, vermögen wir heute nur noch andeutungsweise zu erkennen. Klar aber sehen wir: Die innere Triebkraft dieses Genius ist ein unerschütterlicher Glaube an das Schöne, an das Göttliche im Menschen, gefestigt durch das visionäre Wissen um die überzeitliche Bedeutung seiner künstlerischen Sendung.

Welche bunte Fülle von Erkenntnismöglichkeiten wird sich Ihren Augen und Ihrer nachdenklichen Besinnung darbieten! Köstliche Erinnerungen an den getreuen Vater Leopold (den man wohl den sorglichsten und umsichtigsten Musikerzieher nennen darf), an die Schwester Nannerl und an die ersten Ausfahrten der Wunderkinder in die Welt, in die Hauptstädte des Auslands. An den Notenbüchern läßt sich ablesen, wie sich der Knabe erstmals vortastend versucht, wie er innerhalb übernommener Formen, etwa des Metastasianischen Oratoriums von der „Betulia Liberata", persönliche Züge zu zeigen beginnt, wie er in den engen Banden der Salzburger Kirchenmusik die eigenen Kräfte ausspannt, um schließlich bei den uns geheiligten Manuskripten des Ave verum und des Requiems zu landen.

Oder welch' einzigartiger Weg, bis Sie vor den Großtaten des heute nach Berlin gehörigen „Figaro" und der nach Paris verschlagenen Partitur des „Don Giovanni" stehen.

Sie können in eigenhändigen Aufzeichnungen Mozart, den Lehrer, beobachten, Sie finden Reliquien an die in so bescheidenem Lebensrahmen verblichenen Söhne, an opferwillige Mozartforscher und -biographen — Pietät dankt ihnen für ihre einst an dem Erbe des Meisters bewiesene Treue und Selbstlosigkeit. Und ob Sie nun Mozarts Messen oder die Herrlichkeit der g-moll-Symphonie, mehrere Klavierkonzerte oder Kantaten des Meisters in seinen feinen Zügen vor sich sehen werden — immer verspüren wir seines Wesens einen lebendigen Hauch, seine einzigartige persönliche Nähe. Ja, dem nachdenklich diese Musikhandschriften Betrachtenden wird offenbar, wie sehr das Gestaltenwollen unserer jungen Künstlergeneration sich hier geheim-

nisvoll verwandt und richtunggebend angeſprochen fühlen muß. Der Wille nach Formenklarheit, die zarten, auf ein Mindeſtmaß äußerer Wirkung verdichteten Linien voll höchſter Handwerksqualität, die Neigung zu kammermuſikaliſcher Selbſtbeſcheidung im Aufwand der Mittel und eine Volkstümlichkeit der Tonſprache, die nie den Adel ihrer Herkunft verleugnet — all' das ſind Ziele, zu denen ſich die Ernſthafteſten und Ehrlichſten der jungen Muſiker Deutſchlands, ja, ich glaube, auch die der übrigen Nationen, bekennen.

Bühnenbilder aus jener Zeit laden zur Rückbeſinnung auf Mozarts eigentlichſtes und urſprüngliches Wollen ein, deſſen Kenntnis uns in mancher Beziehung allzuſehr durch eigenwillige Zwiſchenſchaltung Späterer verloren gegangen oder überdeckt worden war. Die ſtiliſtiſchen Wandlungen von Bühnenbild und Koſtüm der Erſtaufführungen bis zur Romantik werden charakteriſiert. Theatergeſchichtlich markante, zeitgenöſſiſche Aufführungen von Wien, Mannheim und Frankfurt/M. bis zu den ſpäteren Aufführungen von Wien, Weimar, München und Berlin — zur letzteren ſchuf Schinkel die Dekoration — ſind endlich in den Originalbühnenbildern zur Schau geſtellt.

So treten wir mit angehaltenem Atem nicht nur vor die Vitrinen einer feierlich vor uns ausgebreiteten — uns ſonſt ferngerückten Vergangenheit; ſondern wir ſehen uns Angeſicht zu Angeſicht der Gewiſſensprüfung durch unſere eigenen Kunſtideale und ihren durch Mozart geweihten, ewig gültigen Maßſtäben gegenüber. *Dies erſcheint mir als der weſentliche, verpflichtende und lebensvolle Sinn dieſer Mozartſchau.*

Es iſt mir, Gauleiter, eine beſondere Ehre, Ihnen im Namen meines Miniſters und aller Beſucher der Mozartwoche aufs wärmſte für das beſondere Intereſſe zu danken, durch das Sie dieſe Ausſtellung ermöglicht haben. Unſer herzlicher Dank gilt weiter den Archivaren und Bibliothekaren, die oft große Mühe nicht geſcheut haben, dieſe Koſtbarkeiten von nah und fern aus ſicherer Geborgenheit hervorzuholen und zum Teil perſönlich hier abzuliefern. Vor allem fühlen wir uns den Wiener Herren verpflichtet, denen die Schau ihr klar geprägtes Geſicht verdankt: den Herren Profeſſoren Joſef Gregor und Robert Haas, insbeſondere aber Herrn Generaldirektor Dr. Heigl.

Die Ausſtellung „Mozarts Schaffen in Dokumenten", die nach einem Wort des größten Dramatikers der Oſtmark, Franz Grillparzer, ein lebensnahes Denkmal ſein ſoll

„des großen Meiſters in dem Reich der Töne,
der nie zu wenig tat und nie zuviel,
der ſtets erreicht, nie überſchritt ſein Ziel,
daß mit ihm eins und einig war: Das Schöne!"

erkläre ich für eröffnet.

Videte et guſtate!

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1942 HEFT 2

Ernst Pepping.

Von Adam Adrio, Berlin.

Das Thema „Neue Musik", das mit dem Namen Ernst Peppings, einem der führenden Köpfe der jungen deutschen Musik, angeschlagen wird, gehört wie zu allen Zeiten auch heute zu den schwierigsten, die dem Betrachter gestellt werden können. Zu nahe den Ereignissen der Zeit, wird der prüfende Blick nur zu leicht von den vielfältigen, scheinbar divergierenden Strömungen in Anspruch genommen, die in allen Epochen den Weg der Kunstentwicklung begleiten, während der „wahre Weg" erst späteren Generationen deutlicher erkennbar wird. Bejahen wir jedoch das Recht und den Willen zum Ausdruck, also zu einer unserer Zeit eigenen Kunst, so ist damit die Voraussetzung gewonnen, um das Kunstideal der Zeit in seinen tiefsten und wesentlichsten Zielen erfühlen zu können. Begegnen wir nun den Kriterien echter Kunst, den Zeichen „Schöpfung" und „Entwicklung" im Werk eines Zeitgenossen, so dürfen wir um so eher annehmen, uns an Stationen des „wahren", in die Zukunft weisenden Weges zu befinden, je unmittelbarer wir uns selbst von diesem Werk angesprochen, von seinem Ausdruck ergriffen fühlen.

Niemals schwieriger, ein solches Erkennen zum Bekenntnis zu führen, als in den Tagen einer Zeitwende. So wenig heute an ihrer Wirklichkeit zu zweifeln ist —, daß ihr auch ein grundsätzlicher Stilwandel im Reiche der Kunst entsprechen muß, will nur wenigen Freunden der Kunst selbstverständlich erscheinen. Man wehrt sich gegen den Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit, der aber kaum je in der Geschichte traditionsbewußter vollzogen worden ist als in unseren Tagen. Man sieht im bewährten Alten den gesicherten Besitz und will nicht verstehen, daß auch im Reiche der Musik das Neue, das unserer Zeit eigene Kunstideal erst zu errichten und zu erkämpfen war. Dieser Kampf ließ den geschichtlich überkommenen Kontrast von Homophonie und Polyphonie wieder lebendig werden. Die Vorherrschaft der Homophonie mußte gebrochen, der Weg der neuen Musik unter dem Feldzeichen der Polyphonie angetreten werden. Bewußt oder unbewußt wurden damit große Zeiten der abendländischen Musikgeschichte von den alten Niederländern bis zu Joh. Seb. Bach zum Vorbild erhoben. In der alten vorklassischen Musik, stilistisch ein weiter und reicher Weg, spürte die junge Generation seit den Nachkriegsjahren den Kräften nach, die eine Kunst von höherer Objektivität, eine in den Aufgaben und Ordnungen der Gemeinschaft ruhende Kunst getragen hatten. Nach den vereinsamten Höhen, die die Kunst des Individualismus erklommen, blieb den schöpferischen Kräften kein anderer Weg als die Rückkehr in die Ebene dienender Objektivität, in Ordnung und Bindung einer wieder stärker in der Gemeinschaft wurzelnden Kunst.

Das Symbol der Gemeinſchaft und der Bindungen, die Polyphonie, beſtimmt von Anfang an das kompoſitoriſche Schaffen Ernſt Peppings, der ſeit den Studienjahren an der Berliner Muſikhochſchule in wachſendem Maße die Aufmerkſamkeit der muſikaliſchen Öffentlichkeit errang. Faſt könnte es genügen, die Werke in der Reihenfolge ihrer Entſtehung aufzuzählen, um der Folgerichtigkeit einer Entwicklung inne zu werden, die allem Senſationellen, allem Zeitgebundenen inſtinktſicher aus dem Wege geht. Richten die erſten Inſtrumentalwerke, die ungedruckt gebliebenen Concerti zunächſt das altklaſſiſche Muſizierideal wieder auf, zeigen bereits die erſten Orgelwerke in ihrer Bindung an den proteſtantiſchen Choral die neu erwachte cantus-firmus-Geſinnung, ſo verwirklicht ſich der Wille zur Bindung noch ſtärker in den erſten Chorwerken, die in der Bearbeitung des proteſtantiſchen Chorals ihre geiſtige Mitte haben und in der Strenge der linearen Entfaltung ein neues Vokalideal aufrichten, das der Vorherrſchaft der reinen Inſtrumentalmuſik gleichberechtigt gegenübertritt. Der A cappella-Chor, unmittelbarſtes Sinnbild einer Gemeinſchaft, wird — wie in früheren Jahrhunderten — wieder zum Mittler echter Kunſt, zum weſentlichen Träger der Muſikkultur. Auf dem Duisburger Tonkünſtlerfeſt (1927) ſind es einige Sätze aus der „Choral-Suite" für großen und kleinen Chor, die den Ruf des Chorkomponiſten begründen. Dieſem monumentalen dreiteiligen Frühwerk, Zeugnis eines hohen kontrapunktiſchen Könnens, folgen die ſechsſtimmige „Deutſche Choralmeſſe", eine „Kanoniſche Suite" für dreiſtimmigen Männerchor, das „Choralbuch" mit dreißig kanoniſchen Chorälen für gemiſchten Chor und endlich als vorläufiger Beſchluß dieſer vokalen Choralmuſiken das umfaſſende „Spandauer Chorbuch", das rund dreihundert zwei- bis ſechsſtimmige Sätze über evangeliſche Choralmelodien für das ganze Kirchenjahr bereitſtellt. Man erkennt, wie von der nach inhaltlichen und rein muſikaliſchen Geſichtspunkten erfolgten Zuſammenſtellung in der frühen „Choral-Suite" der Weg immer konſequenter in die liturgiſche Bindung führt, in der allein echte Choralbearbeitung ſich bewähren kann. Gipfel dieſer beiſpiellos intenſiven Beſchäftigung mit dem Erbe des proteſtantiſchen Chorals die „Deutſche Meſſe Kyrie Gott Vater in Ewigkeit" für vier- bis ſechsſtimmigen gemiſchten Chor, Gipfel in der muſikaliſchen Ausſchöpfung der zugrunde liegenden Melodien, Gipfel in der Verwirklichung eines A cappella-Ideals, das aus der mehr konſtruktiven Strenge früherer Werke die ausgleichende Bindung mit dem Akkordiſchen eingegangen iſt und zu einer geradezu klaſſiſch zu nennenden Polyphonie geführt hat.

Daß Peppings Beſchäftigung mit dem evangeliſchen Choral keine rein zufällige, keine rein muſikantiſche iſt, daß es ſich vielmehr um eine wirklich „innere Begegnung" mit einem die Zeiten überdauernden Erbe handelt, dürfte ſchon an der Entwicklung dieſer ſtattlichen Werkreihe abgeleſen werden können. Das Verhältnis von Wort und Ton, Problem aller Vokalmuſik, entfaltet auch im Schaffen unſeres Muſikers ſeine geſtaltende Kraft, durchdringt die kontrapunktiſche Erfindung, führt die Stimmen zugunſten des Wortgehalts aus der Strenge linearer Verflechtung in größerer Freiheit zur Bindung des Akkords. In der muſikaliſchen Erfaſſung des geiſtig-ſeeliſchen Gehaltes wächſt die Muſik über die textliche Grundlage hinaus, eine Fähigkeit, die ſich dann noch freier und ſouveräner in den cantus firmus-loſen Kompoſitionen geiſtlicher Texte bewährt. Den frühen vierſtimmigen lateiniſchen Hymnen und der dreiſtimmigen „Kleinen Meſſe" ſteht in der großen ſechsſtimmigen Kompoſition des 90. Pſalms ein Werk voll ſtarker Bilder und Geſichte gegenüber. Durchpulſt vom leidenſchaftlichen Atem der Deklamation erfaſſen die Linien des polyphonen Satzes den Bilderreichtum des Textes, die Tiefe ſeiner religiöſen Gedanken und Erfahrungen — ſtärker als in früheren Werken tritt der Klang als textdeutender Faktor in Erſcheinung. Geklärter und reifer Höhepunkt dieſer Reihe von Chorwerken die ungemein lebendige dreiteilige Prediger-Motette „Ein jegliches hat ſeine Zeit" für vierſtimmigen gemiſchten Chor oder die drei wieder ſtärker liturgiſch gebundenen „Evangelienmotetten" (Von der königlichen Hochzeit, Vom Unkraut zwiſchen dem Weizen, Jeſus und Nikodemus).

Auf dem Gebiete der zunächſt ſpärlicher bearbeiteten weltlichen Chormuſik — dem loſer gefügten ſechsteiligen Zyklus „Sprüche und Lieder" (1930) nach Gedichten von Goethe, Rilke und Eichendorff war 1936 der dreiteilige Chorzyklus „Das gute Leben" (anonym

1498, C. F. Meyer, Hölderlin) gefolgt — hat der Komponist im Laufe der letzten Jahre eine besonders reiche Ernte gehalten. Nach dem A cappella-Zyklus „Lob der Träne oder der Welten Lauf", in dessen genialer Vertonung deutscher Bänkellieder noch einmal das Thema vom „guten Leben", nun aber aus der derben und zugleich melancholisch-sentimentalen Stimmung dieser volksgebundenen Dichtungsart heraus behandelt wird, scheint es, als ob der Musiker auf das Stichwort des kongenialen Dichters der gleichen Generation habe warten müssen. Es begegnet ihm in der bedeutenden Gedichtsammlung „O Mensch gib acht" des ostmärkischen Lyrikers Josef Weinheber. Die zwölf Monatssprüche dieses Bandes vereinigt Pepping zum vierstimmigen Chorzyklus „Das Jahr", sechs weitere, jeweils drei Gedichte zusammenfassende Zyklen folgten unter dem Gesamttitel „Der Wagen". Die Titel dieser Zyklen („Bauerngarten", „Das Licht", „Der Herd", „Jahraus-jahrein", „Im Weinland", „Herr Walther von der Vogelweide") oder einiger Stücke („Hausspruch", „Das Dach", „Der Wagen", „Kelterspruch", „Schnitzwerk an einem Hochaltar") mögen andeuten, woran sich die Phantasie des Dichters entzündete: Die gegenständliche Umwelt des Menschen, Natur und Menschenwerk werden in ihrer realen und symbolischen Existenz in der Ursprünglichkeit einer barock geschnitzten Sprache von hoher Poesie vom Dichter dargestellt. „Das Jahr" begleitet den Menschen von der Stille und Einsamkeit des Januar in die ersten Frühlingshoffnungen, über Sommergipfel in die Stürme und Melancholien der Herbsttage, in das Vergehen des Winters bis an die Schwelle des Jahres. Ein wahrhaft oratorischer Vorwurf, und kein Hörer der Berliner Uraufführung konnte sich der oratorischen Gewalt und Eindringlichkeit der Komposition Peppings entziehen, die mit den bescheidenen Mitteln des gemischten Chores das Jahr als Symbol des menschlichen — vergänglichen und ewigen — Lebens in all seinen Farben und Stimmungen, seinen Freuden und Leiden, seinen Hoffnungen und Enttäuschungen in einer Tonsprache ergreift, die aus der Hand eines Meisters stammt. Welch ein Weg von den komplizierten, aber auch schon von der Kraft eines Urmelodikers zeugenden kontrapunktischen Frühwerken zu diesem Höhepunkt eines A cappella-Ideals, das lineare und akkordische Kräfte in natürlicher Selbstverständlichkeit in den Dienst eines liedhaft strömenden Chorsatzes stellt! Die phantasievolle Buntheit dieser Partitur entspricht der Buntheit des textlichen Vorwurfes. Erstaunlich die Einheit von Wort und Ton, die Farbe, Duft, Stimmung, Helligkeit und Dunkel eines jeden Monats in klingende Wirklichkeit umzusetzen vermag. An diesem Chorwerk wird deutlich, wie „Schöpfung" und „Entwicklung" eines polyphon denkenden Musikers das Kunstideal der Gegenwart erfüllen, eine Klangwelt formen, die unmittelbares Abbild des Heute ist.

Unter den Instrumentalkompositionen möchte dem Orchesterwerk mit dem Titel „Lust hab ich g'habt zur Musika" geradezu autobiographische Bedeutung zukommen. Sicher kein blinder Zufall, daß diese „Variationen über einen Liedsatz von Senfl" an ein autobiographisches Lied aus der Glanzzeit der deutschen polyphonen Liedbearbeitung des 16. Jahrhunderts anknüpfen. Symptomatisch vielleicht auch, daß es sich nicht um eine Lied*melodie*, sondern um einen Lied*satz*, um ein mehrstimmiges Gebilde also handelt, von dem diese Variationen für Streichorchester und sechs Blasinstrumente ihren Ausgang nehmen. Macht das nicht sichtbar, daß instrumentale und vokale Kompositionen aus einem gemeinsamen Quell strömen, daß die Kräfte des vokalen Ausdrucks auch im Klangleib des Instrumentalen sich auswirken? Man erinnert sich der großen Strukturähnlichkeit zwischen den instrumentalen und vokalen Frühwerken, die alle in der Strenge der Linearität ihre geistige und „handwerkliche" Mitte hatten. In dem Maße aber, in dem diese konstruktive Strenge einer freieren, auch den Kräften des Akkordischen geöffneten Polyphonie gewichen ist, scheinen instrumentale und vokale Struktur sich selbständiger, klanggerechter zu entwickeln. Ungefähr gleichzeitig entstehen ja die bereits erwähnten reifen geistlichen Chorwerke, aber auch die drei Klaviersonaten sowie der Klavierzyklus „Tanzweisen und Rundgesang", die die Musikwelt wegen ihrer geradezu naiven Unbekümmertheit, ihrer undoktrinären Frische, ihrer Spielfreude und ihrer klareren, gegliederteren Melodik mit Erstaunen entgegennimmt. Ist das nicht Verrat am früheren Stilideal der scheinbar grenzenlos ins Weite fließenden Melodik etwa der Klaviersonatine

oder der beiden Romanzen? Iſt es nicht ein Bruch mit dem polyphonen Stilideal, das der Komponiſt in ſeinen früheren Inſtrumental-Concerti, im „Präludium", den „Inventionen" oder der „Partita" für Orcheſter ſo überzeugend ausgebaut und in der geſchliffenen, vom klaren Denken ihres Autors zeugenden Schrift über die „Stilwende der Muſik" (1934) auch theoretiſch unterbaut hatte?

Vermögen wir dieſe Auffaſſung auch nicht zu teilen, ſo ſind wir doch überzeugt, daß erſt ſpätere Betrachter aus größerem zeitlichen Abſtand imſtande ſein werden, die Sicherheit einer Entwicklung zu überblicken, deren Ziel von den erſten Werken an unverrückbar feſtſtand. Ja, die gewiß vorhandenen Gegenſätze im Schaffen dieſes Muſikers ſcheinen uns gerade zu ſeinem Bilde zu gehören; ſie beruhen auf dem Reichtum einer ſchöpferiſchen Kraft, die das Bild der Welt in immer wieder neuen Symbolen zu ergreifen und zu geſtalten vermag.

Die Bindung an den Choral charakteriſiert auch die Entſtehung einer Reihe von Orgelkompoſitionen. Zu den beiden älteren Partiten über „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern" und „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ſind in jüngſter Zeit das „Kleine Orgelbuch" mit techniſch leichteren Stücken, ferner das wiederum das Kirchenjahr umfaſſende „Große Orgelbuch" in bisher drei Teilen ſowie die erſten cantus firmus-freien Orgelkonzerte getreten. Hier offenbart ſich Peppings Phantaſiereichtum wieder in ganz neuer Weiſe. Die Choralvorſpiele und Orgelchoräle dieſer Bände, liturgiſchen Aufgaben gewidmet, umſpannen in ihrer formalen Vielgeſtaltigkeit, ihrer ſtiliſtiſchen Freiheit den im gegebenen Choral wurzelnden und ins Licht einer kühnen Klanglichkeit gehobenen Ausdrucksbereich, dem zum Vergleich aus der Geſchichte der Orgelmuſik nur das Werk Joh. Seb. Bachs an die Seite geſtellt werden kann.

Wie die ſchon genannten „Senfl-Variationen" unmittelbar aus den erſten Takten des gegebenen Liedſatzes herausfließen, wie ſelbſtverſtändlich in das Gewand inſtrumentalen Variierens ſich hineinſpielen, ſo ſteht auch hinter der in den letzten Jahren ſo oft erfolgreich aufgeführten „Symphonie" Ernſt Peppings die muſiſche Erfahrung der Unmittelbarkeit lebendigen menſchlichen Singens. Vielleicht beruht gar hierauf die eingängige Verſtändlichkeit, die Unmittelbarkeit der Wirkung dieſes modernen Orcheſterwerkes, das aller geſpreizten Tiefſinnigkeit aus dem Wege geht, in ſpieleriſcher, konzertanter Phantaſie der Freude und dem vollen Leben ſich zuwendet und auf dieſem Wege eine Fülle der Geſichte in einfacher, klarer Sprache zum Ausdruck bringt. Wie es dem Menſchen gegeben iſt, ſeine Seele ſingend zu befreien, ſo befreit dieſe „ſingende" Symphonie das Herz des aufgeſchloſſenen Hörers. Sie führt keine Ideen zu pſychologiſcher Zuſpitzung oder dramatiſcher Auseinanderſetzung, ſondern umfängt mit ihrem poſitiven Griff in die Fülle des Lebens das Menſchenherz in ſeiner Totalität — ſo iſt alſo nicht grübelnde Tiefſinnigkeit, ſubjektive Selbſtbetrachtung ihr Inhalt, ſondern Haydnſche Heiterkeit und Tiefe, Humor und Wärme, Spiel und Ernſt erheben im bunten Wechſel das Werk zum Symbol des Lebens. Wie im Concerto der Vorklaſſik genügt ein rhythmiſch profiliertes, klar diatoniſches Thema, um den Strom der Muſik zu eröffnen,



der dann in einer Fülle melodiſcher Bildungen vorüberzieht, die alle in ihrer Quart- und Quintbezogenheit auf das Ausgangsthema zurückzuführen ſind. Selbſt der kontraſtierende Mittelteil des dreiteiligen Satzes iſt nicht neu in ſeiner thematiſchen Subſtanz; in anderer Beleuchtung, faſt melancholiſch, werden die Gedanken weitergeſponnen, um bald wieder in die Repriſe zurückzufinden. Dieſe barocke Konzertform liegt auch den anderen Sätzen des Werkes zugrunde. Gegenüber der Quartbetonung des erſten Satzes erhebt ſich das „Molto Adagio" des zweiten aus der geſteigerten Quintſpannung des Beginns



ZFM-Archiv

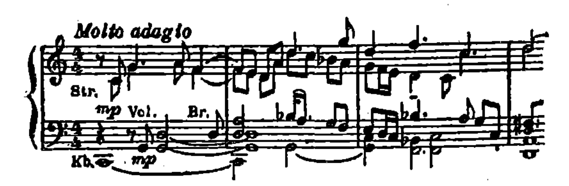
Ernst Pepping



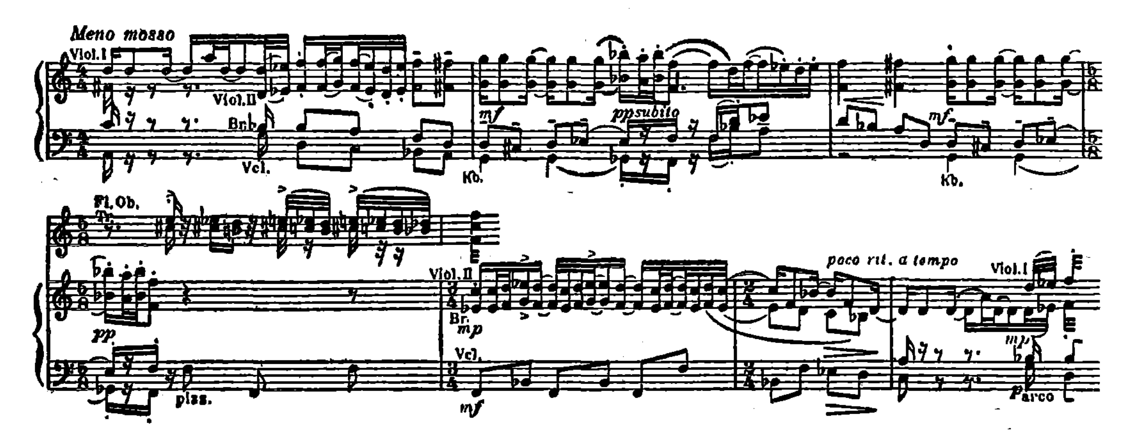
Aufnahme Müller-Hilsdorf

Ernst Riemann

Geb. 24. Januar 1882



zu einem weitgespannten Singen. Erfüllt von einem Gefühlsreichtum ohnegleichen, von Wärme und Intensität, wird schließlich ein melodischer Höhepunkt von liedhafter Beseeltheit erreicht,



dem wir uns beglückt und befreit hingeben. Diese Beispiele mögen für die Schönheit dieses Satzes zeugen, den man ganz abschreiben müßte, um von seinem Reichtum, seiner Klarheit und Tiefe eine Vorstellung zu vermitteln.

Übermütige Heiterkeit ist der Ton des scherzohaften dritten Satzes (Risoluto), tänzerische Freude und gelöste Anmut das Gewand des alle dramatischen Steigerungseffekte der romantischen Symphonie meidenden Finales. In beiden Sätzen verblüffend wiederum die Fülle der melodischen Einfälle, die Selbstverständlichkeit der virtuos anmutenden Instrumentation, die in dem ganzen Werk als natürlichstes Medium des melodischen Leben und Treibens ebenso wenig des äußerlichen Effektes bedarf wie die diatonisch klare und gerade Harmonik des romantischen Reizakkordes. Nicht Blässe und Farblosigkeit ist das Ergebnis dieser ganz im Dienste des Melodischen sich erfüllenden Harmonik, sondern Klarheit und Kraft. In linearer Unbekümmertheit rufen die melodischen Kräfte den Zauber der Harmonie in ihren Dienst, ohne sich in ihren verführerischen Möglichkeiten zu verlieren.

So nehmen wir auch aus diesem Werk die Fülle des Lebens entgegen, geprägt von der Hand eines Meisters, dem die geistige Kraft der Form in selten hohen Graden zu Gebote steht. War es auch im Rahmen dieses Überblicks nicht möglich, die phantasiereichen Formvorgänge im einzelnen genauer nachzuzeichnen, die das vokale und instrumentale Schaffen zu seiner heutigen Höhe geführt haben, so soll wenigstens die Erkenntnis nicht unausgesprochen bleiben, daß wir wohl in der Strenge der Formung das Gesetz zu erblicken haben, das die künstlerische Entwicklung des Komponisten bisher geleitet, die höchste Bindung, in der die „Schöpfungswerte" der im Linearen wurzelnden musikalischen Kräfte ihre Gestalt empfangen, ihr zukunftsstarkes Leben entfalten konnten. Wissen wir auch nicht, ob dem heute Vierzigjährigen vergönnt sein wird — wie es in der Geschichte etwa Joseph Haydn vergönnt war —, die Entstehung einer neuen Kunstwelt bis zu ihrem Höhepunkt zu begleiten: Daß dieser charaktervolle, alle Konzessionen verachtende Musiker einen der gewichtigsten Beiträge zur musikalischen Gestaltung des Ausdrucks unserer Zeit geleistet hat, bezeugt schon allein das heute vorliegende Lebenswerk, das in der Tiefe seiner schöpferischen Quellen und der stets überzeugenden Folgerichtigkeit seiner bisherigen Entwicklung die Zeichen großer Kunst an der Stirn trägt.

Statistischer Überblick über die im Winter 1941/42 stattfindenden Reihenkonzerte.

(Orchester- und Chorwerke mit Orchester).

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

Dieser Überblick gibt von den trotz der Kriegszeit ungeheuer großen Leistungen des deutschen Volkes auf dem Gebiet der Musikkultur beredtestes Zeugnis. Dabei berücksichtigt er doch nur die sogenannten Reihen- oder Stammiete- oder Anrechts-Konzerte der heimischen Orchester und Chöre keineswegs aller Städte Groß-Deutschlands, läßt die gar nicht seltene Wiederholung dieser Reihenkonzerte und deren meist gleichwertige Voraufführungen und vor allem die zahlreichen Einzelkonzerte bei Seite, soweit letztere nicht im Zusammenhange mit den Reihenkonzerten angekündigt worden sind.

Geradezu erstaunlich ist, was auch in kleineren Städten geleistet wird; sie übertreffen sogar gar nicht selten im Wagemut betreffs neuer Werke selbst ganz große Orte; ohne damit andere Städte herabsetzen zu wollen, möchte ich besonders Altenburg, Annaberg, Liegnitz, Regensburg, Remscheid und Zwickau rühmend hervorheben.

Dieser Überblick hat den Nachteil, daß er sich auf Versprechungen von Aufführungen aufbaut, Versprechungen, die mitunter nicht gehalten werden; doch ist dies bei Konzerten nicht so häufig der Fall wie bei den Versprechungen der Theater, besonders der Opernbühnen. Auch sind manche Vortragsfolgen nicht vollständig angekündigt. — Soweit Änderungen mir bis zum 12. November, dem Abschlußtag dieser Arbeit, bekannt geworden sind, habe ich sie berücksichtigt.

Dieser Überblick zeigt auch, wie sehr der 150. Todestag Mozarts und der 100. Geburtstag Dvořáks diesen beiden Tonsetzern inbezug auf Aufführungen zugute gekommen ist. Weit weniger der Fall ist dies bei Cherubini, dessen 100. Todestag bevorsteht, und bei Graener, der soeben 70 Jahre alt wurde. Der Raummangel hat leider verhindert, daß die aufgeführten Werke außer ihrer Zusammenstellung nach dem Alphabet der Komponisten zuzüglich der Angabe der Zahl der Aufführungen in jeder Stadt (wobei die Erstaufführungen mit *E*, die Uraufführungen mit *U* bezeichnet sind) noch nach der Höhe der Aufführungsziffern geordnet sind. Während über den Begriff Uraufführung kein Zweifel bestehen kann, läßt sich oft gar nicht mit Sicherheit feststellen, ob es sich wirklich um eine Erstaufführung handelt. Ich fasse in diesem Überblick diesen Begriff enger als die meisten Konzertveranstalter auf, rechne als Erstaufführungen nur Werke von vor 1900 gestorbenen Tonsetzern. Infolgedessen habe ich z. B. Mozartsche Kompositionen, die von den Konzertgebern als Erstaufführungen geboten werden, nicht mit *E* bezeichnet. Auch habe ich darauf verzichtet, derartige Werke wie Franz Danzis Sinfonia concertante als Ausgrabungen besonders zu bezeichnen und zusammenzustellen.

Die Gesamtzahl der aufgeführten Werke, ihre Verteilung nach der Nationalität der Tonsetzer, die Zusammenstellung der am häufigsten aufgeführten Werke findet man hinter der alphabetischen Liste der Tonsetzer. Unter deren Werke aber habe ich die vielen in den Konzerten gebotenen Arien und Lieder mit Orchesterbegleitung wie auch ganz kleine Orchesterwerke, z. B. einzelne Tänze von Mozart und Johann Strauß (Sohn), nicht aufgenommen, da dies zu viel Platz erfordert hätte. Deshalb sind auch die Gesangssolisten meist unberücksichtigt geblieben; ich habe sie auch bei den Oratorien, in denen sie ja fast immer in der Vierzahl auftreten, der Raumersparnis wegen weggelassen. Dagegen habe ich die Instrumental-Solisten, wenn sie angegeben waren, stets angeführt und am Schluß noch besonders zusammengestellt, erstens um die Namen der oft viel zu wenig gewürdigten, dabei sehr verantwortungsvollen Konzertmeister, Solo-Violoncellisten und -Bläser ehrenvoll herauszustellen, und zweitens um zu zeigen, daß der Kreis der bevorzugten Gast-Solisten verhältnismäßig klein ist.

Die ursprünglich beabsichtigte Trennung der unter der Überzahl der reinen Instrumentalwerke beinahe verschwindenden Chorwerke habe ich aufgegeben, damit die Werke eines und desselben Tonsetzers zusammenbleiben. Daß die Zahl der Chorwerke in dieser Übersicht verhältnismäßig so klein ist, kommt daher, daß die meisten Chorvereinigungen keine Reihenkonzerte veranstalten und meist, wenn sie überhaupt ein Orchester heranziehen, sich auf ein oder zwei Konzerte beschränken, zumal dies für sie meist schon recht schwierig ist, weil ihre männlichen Mitglieder zum guten Teil ihnen durch den Krieg entzogen sind.

In der folgenden Übersicht, die den Dirigenten für ihre Zukunftsprogramme manchen Fingerzeig geben wird, dürften manche Komponisten vermißt werden, deren sinfonische Werke früher oder, sagen wir besser, einst ziemlich häufig aufgeführt worden sind, wie z. B. Heinrich Hofmann, Kajanus, Franz Lachner, Raff, Saint-Saëns und Svendsen. Von Tonsetzern aus neuerer und neuester Zeit wird man vergeblich suchen: Alfano, Alfven, Andreae, Beer-Walbrunn, Otto Besch, Julius Bittner (dessen große Messe mit Tedeum zum mindesten beachtet werden sollte), Böhe, M. Enrico Bossi, Butting, Charpentier, Coppola, Dopper, Draeseke (!!), Erwin Dressel, Karl Ehrenberg, Enesco, Zdenko Fibich, Jos. B. Förster, Robert Fuchs, Grabner, Peter Gram, Halvorsen, Heinrich XXIV., Prinz Reuß, d'Indy, Juon (!), Kaun, Klaas, Lürmann, Gerhard Maaß, Mraczek, Carl Nielsen und Ludolf Nielsen, Noren, Novak, Palmgren, Rangström, August Reuß, Paul Richter, Roussel, Rozycki, Rüdinger, Hanns Sachße, Philipp Scharwenka, Scheinpflug, Schjelderup, Trenkner, Uldall, Vollerthun, von Waltershausen und Zandonai. Bei einigen Komponisten, von denen gar zu wenig aufgeführt wird, habe ich es nicht unterlassen können, auf einige ihrer mit Unrecht zurückgesetzten Werke hinzuweisen.

Berücksichtigt sind die Konzerte in folgenden Städten: Aachen (8 Konzerte; die 8 Volks-Sinfoniekonzerte nicht berücksichtigt, da Programme nicht mitgeteilt); Altenburg (8 K., 1 *U*, 19 *E*); Annaberg (9 K., 11 *E*); Augsburg (9 K., 1 *U*, 5 *E*); Baden-Baden (9 K., 1 *U*, 5 *E*); Berlin 1 = Staatsoper (6 K., 1 *U*, 1 *E*; Programme unvollständig); Berlin 2 = Deutsches Opernhaus (4 K., Programme von 2/4 nur teilweise feststehend, 1 *U*); Berlin 3 = Volksoper (5 K., Programm nur von 1 bekannt); Berlin 4 = Philharmonisches Orch. (33 K., davon 4 zusammen mit 8; Wiederholung der acht Furtwängler-Konzerte nicht berücksichtigt; 1 Brahms-K. ohne Programm; 3 *U*, 14 *E*); Berlin 5 = Städt. Orch. (13 K., außerdem Beethoven-Zyklus und zeitgenöss. Musikfest, wozu Programme nicht mitgeteilt; 10 *E*); Berlin 6 = Staatl. Hochschule für Musik (5 K.); Berlin 7 = Singakademie (7 K.); Berlin 8 = Bruno Kittelscher Chor (4 K. zusammen mit Berlin 4); Berlin 9 = Philharmonischer Chor (3 K., 1 *U*); Berlin 10 = Berliner Kantorei (4 K.); Beuthen (7 K., Programme teilweise unvollständig oder ungenau; 1 *U*, 4 *E*); Bielefeld (10 K., 1 *U*, 11 *E*); Bochum (12 K., 3 *U*, 5 *E*); Bremen (12 K., die wiederholt werden, was hier nicht berücksichtigt ist; 3 *U*, 1 *E*); Braunschweig (9 K., ein weiteres ohne Programm wie auch 5 Mozart-Konzerte; 7 *E*); Breslau (10 K., 5 *U*, 3 *E*); Chemnitz (8 K., darunter eins ohne Programm; 1 *U*, 1 *E*); Danzig (8 K., 5 *E*?); Dessau (7 K., 9 *E*); Dortmund (17 K., 13 *E*); Dresden Staatsoper (12 K., 2 *U*, 6 *E*); Düsseldorf (16 K., davon zwei ohne Programm; 1 *U*, 4 *E*); Duisburg (9 K., 3 *E*); Erfurt (7 K., 3 *E*); Essen (15 K., 8 *E*); Flensburg (15 K., 8 *E*); Frankfurt a. M. (20 K., dazu ein Sonderkonzert ohne Programm; 6 *E*); Gelsenkirchen (10 K., 5 *E*); Graz (6 K., 2 *E*); Halle (6 K., 2 *E*); Hamm und Paderborn (4 K., ein Programm unvollständig; 3 *E*); Hamburg (14 K., davon 1 mit unbekanntem, ein anderes mit unvollständigem Programm; 5 *E*); Hannover (8 K., 1 *U*, 4 *E*); Karlsbad 12 K., 7 *E*); Karlsruhe (8 K., 2 *E*); Kassel (9 K., 1 *U*, 4 *E*); Köln (12 K., 1 *U*, 9 E); Königsberg (14 K., 1 *U*, 8 *E*); Krakau (9 K., Programm von 4 weiteren nicht mitgeteilt; 7 *E*); Krefeld (8 K, 5 *E*); Leipzig (17 K., 1 *U*, 6 *E*); Liegnitz (20 K., 3 *U*, 18 *E*); Linz (20 K., 1 *U*, 8 *E*); Ludwigshafen (13 K., 2 *U*, 6 *E*); Mainz (14 K., 1 *U*, 7 *E*); Mannheim (13 K., ein Programm unbestimmt; 4 *U*, 12 *E*); Mülheim a. R. (9 K., Programme von zweien fehlen; 2 *U*, 1 *E*); München 1 = Musikal. Akademie (3 K., Programme weiterer unbestimmt); München 2 = Städt. Philharmoniker (29 K., Programm eines unbestimmt; 2 *U*, 10 *E*); München-Gladbach (9 K., 7 *E*); Münster i. W. (15 K., weitere im Mai nicht berücksichtigt; 14 *E*); Nürnberg (7 K., 1 *U*, 5 *E*); Oberhausen (9 K., 8 *E*); Oldenburg (12 K., 1 *U*, 16 *E*); Osnabrück (7 K., 5 *E*); Paderborn — s. Hamm; Plauen (8 K., bei mehreren Programm unbestimmt; 2 *E*); Posen 7 K., 3 *E*); Deutsches Philharmonisches Orchester Prag (10 K., 1 *U*, 6 *E*); Regensburg (6 K., 10 *E*); Remscheid (15 K., davon je ein Bach-, Graener- und Mozart-Abend ohne genaues Programm; 3 Volkskonzerte unberücksichtigt; 4 *U*); Saarbrücken (8 K., unberücksichtigt 20 Mozart-Morgenveranstaltungen ohne genaues Programm und 4 fröhliche Konzerte; 1 *U*, 5 *E*); Schwerin (9 K., 1 *U*, 4 *E*); Stettin (8 K., darunter 1 Mozart-K. ohne genaues Programm; 1 *U*, 3 *E*); Stuttgart (10 K., 7 *E*); Waldenburg (8 K., 3 *E*, Programme der 10 Volks-Sinfoniekonzerte nicht mitgeteilt);

Weimar (10 K., 3 weitere mit unbestimmtem Programm; 1 *U*, 6 *E*); Wien 1 = Philharmoniker, d. i. Orchester der Staatsoper (9 K., 6 *E*); Wien 2 = Gesellschaft der Musikfreunde (17 K., 1 *U*, 1 *E*); Wien 3 = Konzerthaus-Gesellschaft (17 K., 3 *U*, 1 *E*; unberücksichtigt 23 Sinfonie-Konzerte an den Sonntag-Nachmittagen, da Programme nicht mitgeteilt); Wien 4 = Stadtorchester Wiener Symphoniker (5 K., 1 *E*); Wuppertal (12 K., 8 *E*); Zwickau (14 K., 1 *U*, 3 *E*). Das sind 65 Städte mit im ganzen 78 Konzertveranstaltern. Vermissen wird man leider einige Orte; ganz wenige konnten nicht berücksichtigt werden, da mir die Programme erst nach Abschluß meiner Arbeit zugingen.

Doch nun verfolge man die folgende Übersicht:

1 ABENDROTH, WALTER: BratschenKonz. (f)
Hamburg (Fritz Lang)

2 — Kleine OrchMusik
Berlin 4 *E*; Dortmund *E* = 2 A.

3 — Sinfonie (A)
Hannover *E*

4 d'ALBERT, EUGEN: KlavKonz. (I od. II?)
Altenburg *E* (Gustav Schwiers)
NB. D'Alberts ausgezeichnetes Violoncell-Konzert scheint ganz in Vergessenheit geraten zu sein.

5 AMBROSIUS, HERMANN: Sinfonie Nr. 2
Weimar *E*

6 ANDERS, ERICH (Wolff von Gudenberg): Figaro-Figurinen
Danzig *E*

7 — Rokoko-Miniaturen
Oldenburg *E*

8 — Suite altitalienischer Arien
München 2 *E* (Leonor Predöhl); Münster *E* (dies.) = 2 A.

9 — VcKonzert
Liegnitz *U* (Adolf Steiner)

10 — Wattenmeer im Hochsommer
Altenburg *E*; Dessau *E*

11 ATTERBERG, KURT: Värmlands-Rhapsodie
Münster *E*; Regensburg
NB. Keine seiner Sinfonien berücksichtigt!

12 BACH, JOHANN CHRISTIAN: Cembalo-Konz. (welches?)
Münster (Eigel Kruttge)

13 — Sinfonie (B) hrsg. von Fritz Stein
Leipzig; Linz; Mannheim; Oberhausen = 4 A.

14 — Sinfonie Nr. 4 (D)
Münster

15 — Sinfonie (E) f. DoppelOrch.
Berlin 6

16 — Sinfonie (welche?)
Baden-Baden; Mannheim = 2 A.

17 BACH, JOHANN SEBASTIAN: Actus tragicus. Kantate Nr. 106
Wuppertal

18 — Bleib' bei uns. Osterkantate
Wien 3

19 — Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (F)
Berlin 6 (Helga Schon, Gustav Scheck, Oboe?, Hans Bode); Dortmund (Solisten?); Krakau (Solisten?) = 3 A.

20 — Brandenburgisches Konzert Nr. 3 (G)
Bochum; Bremen; Dortmund; Flensburg; Köln; Linz; Schwerin; Wuppertal = 8 A.

21 BACH, JOHANN SEBASTIAN: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (D)
Mülheim (Helena Elsner, Reinhold Fritzsche, Erwin Häusler); Münster (Eigel Kruttge, Heinz Teigeler, Günther Gugel); Regensburg (?) = 3 A.

22 — CembaloKonz. (d) vgl. KlavKon.
Graz (Li Stadelmann)

23 — Ciaconna f. Viol. allein
Berlin 4 (Gerhard Taschner)

24 — Gott soll allein mein Herze haben. Kant. Nr. 169
Mainz

25 — Johannes-Passion
Berlin 7; Remscheid; Wien 2 = 3 A.

26 — KlavKonz. (d) vgl. Cembalo-Konzert
Dortmund (Willy Hüser)

27 — KlavKonz. welches?
Bielefeld (Hans Martin Theopold)

28 — Konz. f. 2 Klav. (c)
Essen (Georg Kuhlmann; Albert Bittner)

29 — Konzert f. 3 Klav.
Ludwigshafen (Rich. Laugs, Renate Noll, Jula Kaufmann); Oberhausen (Bruno Hinze-Reinhold, Else C. Kraus, Wilhelm Trenkner) = 2 A.

30 — Konz. f. 2 Viol. (d)
Linz (Alf. Vodosek, Rob. Süß); Mainz (Rob. Peinemann, Fritz Müller); Mannheim (Karl Korn, Paul Arndt) = 3 A.

31 — Kunst der Fuge bearb. von Carl Hermann Pillney
Braunschweig *E*; Flensburg; Gelsenkirchen; Graz; München 2 *E*; Münster = 6 A.

32 — Kunst der Fuge bearb. von Wolfgang Gräser
Wien 4

33 — Magnificat
München 2; Wien 2 = 2 A.

34 — Matthäus-Passion
Berlin 7 2mal und Berlin 10; Darmstadt; Düsseldorf 2mal; Duisburg 2mal; Essen 2mal; Gelsenkirchen; Hamburg; Kassel; Köln; München 2; Münster; Wien 3 = 18 A.

35 — Hohe Messe (h)
Berlin 7; Darmstadt; Wuppertal = 3 A.

36 — Musikalisches Opfer bearbeitet von Carl Herm. Pillney
Oldenburg; Schwerin = 2 A.

37 — Suite Nr. 1 (C)
Halle

38 BACH, JOHANN SEBASTIAN: Suite Nr. 2 (h)
Berlin 6 (Flöte Gustav Scheck)

39 — Suite Nr. 3 (D)
Berlin 4; Braunschweig; Darmstadt; Dortmund; Linz; Oberhausen; Waldenburg = 7 A.

40 — Suite Nr. 4 (D)
Prag

41 — Trio-Sonate (C) bearb. f. StrOrch. von Marc André Souchay
Stuttgart *E*

42 — VKonz. (a)
Königsberg (Karl Heinz Lapp); Wien 3 (Fr. Bruckbauer) = 2 A.

43 — VKonz. (d) bearb. von Rob. Reitz
Berlin 6 (Karl Freund)

44 — VKonz. (E)
Berlin 6 (Max Strub); Bielefeld (Nora Ehlert); Frankfurt (Gioconda de Vito); Hannover (Hellmuth Zernick) = 4 A.

45 — Wachet auf, ruft euch die Stimme. Kantate
Hamburg

46 — Weihnachts-Oratorium
Berlin 4 mit 8; Berlin 7 2mal; Berlin 9 u. 10; Frankfurt; Hamburg = 7 A.
— vgl. oben Remscheid

47 BACH, KARL PH. EMANUEL: VcKonz. (a)
Mannheim (Herbert Schäfer)

48 BADINGS, HENK: Gedenckclanck
München 2 *E* (zuerst in Deutschland)

49 BARTH, KURT: Glaube an Deutschland. Oratorium
Zwickau *U*

50 BARTOK, BELA: 6 rumänische Tänze
Krefeld *E*

51 BAUM, HERMANN: Sonnengesang
Chemnitz *U*

52 BAUSSNERN, WALDEMAR VON: Passacaglia u. Fuge
Chemnitz *E*
NB. Also keine der 9 Sinfonien Baußnerns aufgeführt

53 BAYER, FRIEDRICH: Sinfonische Spielmusik
Linz *E*

54 BEETHOVEN: Chor-Fantasie m. Klav. u. Orch.
Berlin 8 (Hermann Zilcher); Flensburg (Edmund Schmid); Saarbrücken (Klav.?); Schwerin (Max Martin Stein); Stuttgart (?); Wien 3 (Friedr. Wührer); Zwickau (Winfr. Wolf) = 7 A.

55 BEETHOVEN: Coriolan-Ouv.
Berlin 4; Essen; Liegnitz; Osnabrück = 4 A.
56 — Egmont-Ouv.
Bochum; Breslau; Karlsbad; Königsberg; Krakau; Leipzig; Wien 2 = 7 A.
57 — Fuge op. 133 f. StrOrch.
Essen
58 — Die Geschöpfe des Prometheus. Ouv.
Essen; Mannheim = 2 A.
59 — Daraus größere Teile
Rostock
60 — KlavKonz. Nr. 1 (C)
Bremen (Solist?)
61 — KlavKonz. Nr. 2 (B)
Darmstadt (Ed. Erdmann)
62 — KlavKonz. Nr. 3 (c)
Berlin 4 (Gerhard Münch); Dortmund (Hermann Drews); Frankfurt (Wilhelm Kempff); Hamm (Solist?); Hannover (Elly Ney); Liegnitz (Günter Weinert); Mainz (Conrad Hansen); München 2 (Rosl Schmid); München-Gladbach (Hertha Thatje); Münster (Wilhelm Kempff); Prag (ders.); Rostock (Conrad Hansen); Zwickau (Winfried Wolf) = 13 A.
63 — KlavKonz. Nr. 4 (G)
Berlin 4 (Wilhelm Kempff); Bielefeld (Udo Dammert); Dresden (Wilhelm Backhaus); Düsseldorf (Solist?); Flensburg (Udo Dammert); Frankfurt (Else C. Kraus); Halle (Wilh. Kempff); Krakau (Josef Pembaur); Leipzig (Hans Beltz); München 2 (Wilhelm Backhaus) ; Münster (Carl Herm. Pillney); Osnabrück (Edwin Fischer); Wien 3 (Magda Rusy) = 13 A.
64 — KlavKonz. Nr. 5 (Es)
Berlin 4 (Eduard Erdmann); Baden-Baden (Erik Then-Bergh); Breslau (Friedr. Wührer); Essen (Elly Ney); Karlsruhe (Solist?); Köln (Ferry Gebhard); Leipzig (Ed. Erdmann); Liegnitz (Victoria Wolfram-Schröll); Mannheim (Elly Ney); Rostock (W. Gieseking) = 10 A.
65 — König Stefan. Ouv.
Dortmund
66 — Leonore. Ouvertüre Nr. 2
Annaberg
NB. Leonore Nr. 1 merkwürdigerweise nicht beachtet
67 — Leonoren-Ouv. Nr. 3
Altenburg; Berlin 4 (Furtwängler, Carl Böhm, Karl Dammer); Bielefeld; Gelsenkirchen; München 2; Posen; Waldenburg; Weimar; Wien 3 = 11 A.
68 — Missa solemnis
Aachen, Berlin 1 u. 7; Kassel; München 2; München-Gladbach; Wien 2 = 7 A.
69 — Die Ruinen von Athen. Ouv.
Essen
70 — Sinf. Nr. 1 (C)
Berlin 5; Braunschweig; Düsseldorf; Frankfurt; Hamm; Königsberg; Liegnitz; München 2; Plauen; Regensburg; Wien 2 = 11 A.
71 — Sinf. Nr. 2 (D)
Bochum; Bremen; Düsseldorf; Frankfurt; Hannover; Karlsruhe; Leipzig; Ludwigshafen; München 2; Stuttgart = 10 A.
72 — Sinf. Nr. 3 (Eroica) (Es)
Aachen; Altenburg; Berlin 4 (Furtwängler und Knappertsbusch); Bremen; Dortmund; Essen; Frankfurt; Gelsenkirchen; Köln; Königsberg; Liegnitz; Mannheim; München 2 (2mal); Oldenburg; Prag; Wien 2; Zwickau = 19 A.
73 — Sinf. Nr. 4 (B)
Bochum; Breslau; Darmstadt; Duisburg; Erfurt; Essen; Frankfurt; Halle; Karlsbad; Leipzig; München 2; Plauen; Prag; Schwerin; Weimar; Wien 2 = 15 A.
74 — Sinf. Nr. 5 (c)
Berlin 4; Bremen; Danzig; Essen; Frankfurt; Karlsbad; Krakau; Leipzig; Linz; München 1 u. 2; Nürnberg; Osnabrück; Rostock; Wien 2 = 15 A.
75 — Sinf. Nr. 6 (Pastorale) (F)
Baden-Baden; Berlin 4; Chemnitz; Darmstadt; Düsseldorf; Frankfurt; Hamburg; Karlsruhe; Linz (2mal); Mainz; Münster; Posen; Remscheid; Stuttgart; Wuppertal = 16 A.
76 — Sinf. Nr. 7 (A)
Annaberg; Berlin 4 (Furtwängler u. Abendroth); Berlin 5; Bielefeld; Braunschweig; Breslau; Dortmund; Essen; Frankfurt; Hannover; Köln; Krakau; Leipzig; Ludwigshafen; München 2; Oberhausen; Regensburg; Weimar; Wien 3; Wuppertal; Zwickau = 22 A.
77 — Sinf. Nr. 8 (F)
Dessau; Düsseldorf; Frankfurt; Hannover; Königsberg; Liegnitz; Mülheim; München-Gladbach; Oldenburg; Stettin; Wien 1 u. 2; Zwickau = 13 A.
78 — Sinf. Nr. 9 (d)
Berlin 4; Beuthen; Braunschweig; Breslau; Danzig; Dortmund; Dresden; Düsseldorf; Essen (2mal); Frankfurt (2mal); Halle; Hamburg; Karlsruhe; Kassel; Leipzig; Liegnitz; Linz; München 2; Plauen (3mal); Schwerin; Stettin; Stuttgart; Waldenburg; Wien 1 (2mal); Wuppertal (2mal) = 31 A.
79 — Tripelkonzert f. Klav., Viol. u. Vc.
Bremen (Ed. Erdmann, Alma Moodie, Karl Maria Schwamberger); Düsseldorf (Das rheinische Trio: W. König, Jos. Klein, K. Klein); Essen (Georg Stieglitz, Alfred Kunze, Fritz Bühling); Kassel (Rich. Laugs, Karl von Baltzl, Max Spitzenberger); Köln (Ed. Erdmann, Alma Moodie, K. M. Schwamberger); Weimar (Erich Grell, Hans Raderschatt, Hans Andrä) = 5 A.
80 — ViolKonz.
Berlin 2 (Gioconda de Vito); Bochum (Erw. Häusler); Chemnitz (Alma Moodie); Danzig (Helmut Zernick); Dessau (Gg. Kulenkampff); Duisburg (Wolfgang Schneiderhan); Essen (Gg. Kulenkampff); Flensburg (Edith v. Voigtländer); Hamburg (W. Schneiderhan); Hannover (Max Strub); Köln (G. Kulenkampff); Krakau (ders.); Leipzig (Wolfg. Schneiderhan); Ludwigshafen (A. Moodie); Münster (Gg. Kulenkampff); Oberhausen (Siegfried Borries); Oldenburg (Gioconda de Vito); Saarbrücken (Wolfg. Schneiderhan); Wien 2 (Solist?) u. 3 (Wolfg. Schneiderhan) = 19 A.
81 — Die Weihe des Hauses. Ouv.
Krakau
Vergl. oben Berlin 5
82 BERGER, THEODOR: Ballade.
Berlin 4 *U*; München 2 *E* = 2 A.
83 — Duo f. Viol. u. Vc. m. Orch.
Frankfurt *U* (Max Strub; Rudolf Metzmacher)
84 — Malinconia f. StrOrch.
Hamburg; Mainz *E* = 2 A.
85 — Rondino giocoso f. StrOrch.
Bremen *E*; Essen *E*; Hamburg *E*; Köln *E*; Königsberg; Ludwigshafen *E*; Mainz *E*; Mannheim *E*; Schwerin *E*; Stuttgart = 10 A.
86 BERGER, WILHELM: An die großen Toten
Leipzig
NB. Merkwürdig, daß für dieses höchst eindrucksvolle Werk kein größeres Interesse besteht, daß die beiden Sinfonien und vor allem die Variationen und weitere Chorwerke dieses echtdeutschen Tonsetzers unbeachtet geblieben sind
87 BERGHORN, ALFRED: Choral-Sinfonie
Gelsenkirchen *E*
88 BERLIOZ, HECTOR: Benvenuto Cellini. Ouv.
Stuttgart; Wien 3 = 2 A.
89 — Fantastische Sinfonie
Dortmund
90 — Fausts Verdammnis
Wien 3
91 — Romeo und Julie. Daraus 2 OrchStücke
Hamburg
92 BERSACK, ANTON: Bagatellen
Dortmund *E*
93 BETTINELLI: 2 Inventionen f. StrOrch.
Krefeld *E*
94 BIALAS: Bratschenkonz.
Breslau *U* (Emil Kessinger)
95 BIZET, GEORGES: Jeux d'enfants. Suite
Wien 1

96 BLACHER, BORIS: Concertante Muſik
Chemnitz *E*
97 BLESSINGER, KARL: Feierliches Vorſpiel
Annaberg *E*
98 BLEYLE, KARL: Kleine Suite
Braunſchweig *E*
NB. Weitere recht beachtenswerte Werke dieſes Tonſetzers unbeachtet
99 BOCCHERINI, LUIGI: VcKonz. (B)
Augsburg (A. Ranzato); Danzig (Rud. Metzmacher); Dresden (G. Caſſado); Flensburg (Annelies Schmidt); Gelſenkirchen (Chr. Koleſſa); Hamburg (Bernhard Günther); Karlsruhe (Soliſt?); Osnabrück (Hans Münch-Holland); Prag (Enrico Mainardi); Saarbrücken u. Wien 3 (Gaſp. Caſſado) = 11 A.
100 BODART, EUGEN: Präludium
Altenburg *E*
101 BONGARTZ, HEINZ: Serenade, Nocturno u. Scherzo
Saarbrücken *U*
102 BORODIN, ALEXANDER: Sinf. Nr. 1
Baden-Baden
103 BOSSI, RENZO: Wettlauf von Siena
Chemnitz *E*
104 — Intermezzo
Altenburg *E*
105 BRÄUTIGAM, HELMUT: Orch-Muſik op. 8
Annaberg *E*; Karlsbad *E* = 2 A.
106 BRAHMS, JOHANNES: Akademiſche Feſtouv.
Dortmund; Eſſen; Zwickau = 3 A.
107 — Deutſches Requiem
Aachen; Berlin 10; Hamburg; Krefeld = 4 A.
108 — Doppelkonz. f. Viol. u. Vc.
Darmſtadt (Max Strub, Ludw. Hoelſcher); Liegnitz (Willibald Roth, Ad. Steiner); Linz (Guſt. Havemann, Ad. Steiner); Prag (Max Strub, Ludw. Hoelſcher); Remſcheid (Paul Richarz, Ludw. Hoelſcher) = 5 A.
109 — Geſänge für Frauenchor op. 17
Flensburg
110 — Haydn-Variationen
Baden-Baden; Krefeld; München 1 = 3 A.
111 — KlavKonz. Nr. 1 (d)
Annaberg (Marianne Krasmann); Bochum (Winfr. Wolf); Chemnitz (Olinda Puliti-Santoliquido); Erfurt (Ed. Erdmann); Gelſenkirchen (Walt. Gieſeking); Königsberg (Ed. Erdmann); Liegnitz (Winfried Wolf); Mühlheim (Roſl Schmid); München 1 (Elly Ney); Saarbrücken (Walt. Gieſeking); Waldenburg (Anneroſe Cramer); Wien 3 (Friedr. Wührer); Wuppertal (Ed. Erdmann) = 13 A.
112 — KlavKonz. Nr. 2 (B)
Berlin 5 (Elly Ney); Braunſchweig (E. Then-Bergh); Chemnitz (Elly Ney); Darmſtadt (W. Kempff); Düſſeldorf (Wilhelm Backhaus); Halle (Edwin Fiſcher); Hamburg (Adrian Aeſchbacher); Karlsruhe (Soliſt?); Krakau (Elly Ney); Linz (dieſelb.); Mainz (Wilh. Backhaus); Oberhauſen (Alfr. Hoehn); Regensburg (Conrad Hanſen); Wien 2 (W. Backhaus) = 14 A.
113 — Lied der Parzen
Berlin 8
114 — Nänie
Köln; München 2 = 2 A.
115 — Rhapſodie aus der Harzreiſe
Berlin 8; Flensburg; Graz; Münſter; Stuttgart; Zwickau = 6 A.
116 — Schickſalslied
Berlin 8; Saarbrücken; Stuttgart; Wien 3; Zwickau = 5 A.
117 — Serenade (A) op. 16
Münſter
NB. Die Serenade op. 11 von Berlin 4 angekündigt, dann aber abgeſetzt
118 — Sinf. Nr. 1 (c)
Berlin 4 (H. Knappersbuſch u. Steiner); Berlin 5; Bochum; Dresden; Düſſeldorf; Eſſen; Hamburg; Hamm; Hannover; Karlsbad; Kaſſel; Leipzig; Linz (2mal); Mannheim; München 2; München-Gladbach; Oldenburg; Plauen; Remſcheid; Roſtock; Stettin = 23 A.
119 — Sinf. Nr. 2 (D)
Aachen; Altenburg; Baden-Baden; Berlin 1 u. 4; Bremen; Deſſau; Krakau; Ludwigshafen; Mühlheim; München 2; Wien 1 u. 2; Wuppertal = 14 A.
120 — Sinf. Nr. 3 (F)
Berlin 4; Dresden; Duisburg; Karlsruhe; Kaſſel; Köln; Krakau; Krefeld; Mainz; Schwerin; Wien 1 u. 4 = 12 A.
121 — Sinf. Nr. 4 (e)
Berlin 2 u. 4; Bielefeld; Braunſchweig; Breslau; Dortmund; Dresden; Flensburg; Karlsbad; Königsberg; Leipzig; Mainz; Mannheim; München 1 u. 2; Münſter; Nürnberg; Plauen; Prag; Saarbrücken; Stuttgart; Waldenburg; Weimar; Wien 1 = 24 A.
122 — Tragiſche Ouvertüre
Braunſchweig; Plauen = 2 A.
123 — ViolKonz.
Altenburg (Heinr. Schachtebeck); Augsburg (Walt. Bareylli); Berlin 4 (Erich Röhn); Bielefeld (Georg Kulenkampff); Braunſchweig (Wolfg. Schneiderhan); Bremen (Gioconda de Vito); Chemnitz (Vaſa Prihoda); Dresden (Wolfg. Schneiderhan); Düſſeldorf (Aug. Schneider); Flensburg (Horſt Krauſe); Karlsbad (Soliſt?); Köln (Guila Buſtabo); Krakau (Fr. Sonnleitner); Leipzig (Edgar Wollgandt); Mannheim (Guila Buſtabo); Nürnberg (Wolfg. Schneiderhan); Oberhauſen (Georg Kulenkampff); Osnabrück (Wolfg. Schneiderhan); Plauen (Heinz Stanske); Poſen (Hans Rokohl); Zwickau (Lilian d'Albore) = 20 A.
Vgl. oben Berlin 7.
124 BRUCH, MAX: ViolKonz. (g) (op. 26)
Aachen (Gioconda de Vito); Berlin 1 (dieſ.); Berlin 4 (Lilia d'Albore u. Eugen Cremer); Darmſtadt (Gioconda de Vito); Düſſeldorf (Guila Buſtabo); Gelſenkirchen (Gg. Kulenkampff); Karlsruhe (Soliſt?); Kaſſel (R. Schröder); Liegnitz (Hans Löffelholz); München-Gladbach (H. Zernick); Nürnberg (Stef. Prögel); Oldenburg (Wilh. Stroß); Remſcheid (Hans Deutz); Roſtock (Gioconda de Vito); Stuttgart (Georg Kulenkampff) = 17 A.
NB. Merkwürdigerweiſe ſind Bruchs 2. u. 3. Konzert in Vergeſſenheit geraten. Wundern muß man ſich auch, daß keins ſeiner großen Chorwerke und ſein Lorelei-Vorſpiel nicht aufgeführt werden
125 BRUCKNER: Meſſe Nr. 3 (f)
Berlin 9 u. 10 = 2 A.
126 — Ouvertüre (g)
Waldenburg
127 — Sinf. Nr. 1 (c)
Frankfurt
128 — Dieſ. Linzer Faſſung
Bielefeld *E*; Duisburg = 2 A.
129 — Sinf. Nr. 2 (c)
Annaberg; Bremen; Frankfurt; Liegnitz; Stuttgart = 5 A.
130 — Sinf. Nr. 3 (d)
Augsburg; Bochum; Darmſtadt; Frankfurt; Gelſenkirchen; Hamburg; Kaſſel; Leipzig; Linz; Ludwigshafen; München 2; Prag; Remſcheid; Saarbrücken; Waldenburg; Wien 2 u. 3 = 18 A.
131 — Sinf. Nr. 4 (Es)
Altenburg; Berlin 4 u. 5; Düſſeldorf; Frankfurt; Karlsbad; Karlsruhe; Königsberg; Krakau; München 2; Poſen; Stuttgart; Waldenburg; Wien 2 (2mal); u. 3 = 16 A.
132 — Sinf. Nr. 5 (B)
Berlin 4; Chemnitz; Dortmund Frankfurt; Hamburg; Mülheim, München 2; Wuppertal = 8 A.
132a — Sinf. Nr. 6 (A)
Danzig; Flensburg; Frankfurt; Hannover; Kaſſel; Mainz; Mannheim; Osnabrück; Weimar; Wien 4 = 14 A.
133 — Sinf. Nr. 7 (E)
Aachen; Baden-Baden; Berlin 1 u. 4; Deſſau; Dresden; Frankfurt; Halle; Leipzig; München 2; Münſter; Plauen; Stettin; Wien 4 = 14 A.
134 — Sinf. Nr. 8 (c)
Bremen; Eſſen; Frankfurt; Krakau; München 2; Münſter; Prag; Wien 1, 2 u. 3; Wuppertal = 11 A.

135 BRUCKNER: Sinf. Nr. 9 (d)
Bochum; Flensburg; Frankfurt; Gelsenkirchen; Köln; Linz; München 2; München-Gladbach; Nürnberg; Oldenburg; Regensburg; Wien 1 = 12 A.

136 — Tedeum
Bochum; Flensburg; Stettin = 3 A.

137 BÜSCH, WALTER: Suite (Es)
Schwerin *E*

138 BÜTTNER, PAUL: Heroische Ouvertüre
Annaberg *E*

139 — Sinf. Nr. 2
Liegnitz *E*

140 BULLERIAN, HANS: Sinf. Nr. 7
Oldenburg *E*

141 BURKHARD, WILLY: Hymne nach Hölderlin
Berlin 4 *E*; Hamburg *E*

142 BUSONI, FERRUCCIO: Divertimento f. Flöte
Mannheim *E* (Max Fühler)

143 CALABRINI, PIETRO: La rocca degli destinati
Breslau *E*; Dresden *E*; Wien 1 *E* = 3 A.

144 CASELLA, ALFREDO: Sinf. op. 61
Augsburg *E*; Dresden *E*; Essen *E*; Mainz; Nürnberg *E*; Wien 1 = 6 A.

145 CHEMIN-PETIT, HANS: Prolog
Dortmund

146 CHERUBINI: Anakreon. Ouv.
Annaberg; Berlin 5; Dortmund; Krakau; München 2; Posen = 6 A.

147 — Sinf. (D)
Darmstadt; Krefeld; Linz; Schwerin = 4 A.

148 CHOPIN: KlavKonz. Nr. 1 (e)
Berlin 5 (Winfried Wolf); Bochum (M. Krasmann); Dortmund (dieselbe); Dresden (Winfried Wolf); Düsseldorf (derselbe); Liegnitz (Hellmut Hidegheti); Linz (E. von Sauer); Oldenburg (Marianne Krasmann) = 8 A.

149 — KlavKonz. Nr. 2 (f)
Augsburg (Branka Musulin); Berlin 4 (Conrad Hansen); Danzig (Julian von Karoly); Duisburg (B. Musulin); Kassel (Rosl Schmid); Krakau (Wilh. Kempff); Leipzig (ders.); Remscheid (Ed. Erdmann) = 8 A.

150 CIMAROSA: Ouvertüre (welche?)
Wien 3

151 CORELLI, ARCHANGELO: Concerto grosso (g) op. 6 Nr. 8
Graz; Linz = 2 A.

152 CORNELIUS, PETER: Der Barbier von Bagdad. Ouv. (welche?)
Berlin 5

153 COUPERIN: s. Strauß, Richard: Couperin-Suite

154 CROPP, WALTER: Variationen über ein Thema von Beethoven
Danzig *E*

155 CZERNIK, WILLY: Rübezahl
Liegnitz *U*

156 CZERNIK, WILLY: ViolKonz.
Annaberg *E* (Maria Neuß)

157 DANZI, FRANZ: Sinfonia concertante
Dortmund

158 DAVID, JOHANN NEPOMUK: Divertimento über Kumm, kumm, Geselle min
Berlin 4 *E*; Düsseldorf *E*; Köln *E*; Leipzig *E*; Linz *E*; Mannheim *E*; München 2; Regensburg; Zwickau *E* = 9 A.

159 — Partita Nr. 1
Annaberg *E*

160 — Partita Nr. 2
Bremen *U*

161 — Sinf. Nr. 2
Essen *E*

162 DEBUSSY, CLAUDE: Nocturnes
Karlsruhe

163 DEGEN, HELMUT: Capriccio
Bochum *E*; Darmstadt *E*; Köln; Mannheim *E*; München 2; München-Gladbach *E* = 6 A.

164 — Hymnische Feiermusik
Mannheim *U*

165 — KlavKonz.
Essen *E* (Udo Dammert)

166 — Sinfon. Konz.
Bielefeld *E*

167 — VcKonz.
Ludwigshafen U (L. Hoelscher)

168 DITTERSDORF, KARL DITTERS VON: HarfenKonz. (A)
Linz (Luigi Magistretti)

169 — Sinf. (C)
Hannover

170 DOHNANYI, ERNST VON: Ruralia Hungarica. Suite
Beuthen

171 — Sinfonische Minuten
Berlin 5 *E*; Wien 3 *E*

172 — ViolKonz.
Königsberg (Peter Esser)

173 DOPPLER, FRANZ: Walachische Fantasie f. Flöte
Zwickau (Joh. Frenz)

174 DOMBROWSKI, HANSMARIA: Bömische Sinf.
Beuthen *E*

175 DORSCHFELDT, GERHARD: Variationen über ein eigenes Thema
Dessau *E*

176 DVORAK, ANTONIN: Heldenlied op. 111
Liegnitz *E*

177 — Karneval. Ouvertüre
Dessau *E*; Wien 2 = 2 A.

178 — KlavKonz.
Wien 4 (R. Raupenstrauch)

179 — Serenade f. Streichorch. op. 22
Berlin 5 *E*; Karlsbad

180 — Sinf. Nr. 2 (d)
Dessau *E*; Osnabrück = 2 A.

181 — Sinf. Nr. 3 (F)
Beuthen *E*; Dortmund *E*; Oberhausen *E* = 3 A.

182 — Sinf. Nr. 4 (G)
Altenburg *E*; Augsburg *E*; Biefeld *E*; Braunschweig *E*; Chemnitz *E*; Darmstadt *E*; Duisburg; Essen *E*; Frankfurt; Gelsenkirchen *E*; Liegnitz; Mainz; München 2 *E*; München-Gladbach *E*; Oldenburg; Posen *E*; Rostock *E*; Saarbrücken *E*; Schwerin; Wien 2; Wuppertal = 22 A.
NB. Die Bevorzugung dieser in England verlegten Sinfonie erklärt sich dadurch, daß kürzlich eine Ausgabe in Deutschland erschienen ist.

183 — Sinf. Nr. 5 (e) Aus der neuen Welt
Berlin 4 (Furtwängler u. Heinr. Steiner); Berlin 5; Bremen; Dresden; Flensburg; Hannover; Karlsbad; Karlsruhe; Krakau; Linz; Mannheim; München 2; Münster; Nürnberg = 16 A.

184 — Sinfon. Variationen über ein Original-Thema op. 78
Mannheim *E*; Wien 1 = 2 A.

185 — Tedeum
Dortmund *E*

186 — ViolKonz.
Berlin 4 (Max Strub); Berlin 5 (Vasa Prihoda); Breslau (Heinz Stanske); Darmstadt (Guila Bustabo); Frankfurt (Max Strub); Hannover (G. Bustabo); Karlsruhe (Solist?); Leipzig (Max Strub); Liegnitz (Peter Esser); Mühlheim (H. Stanske); Münster (Günther Gugel); Prag (V. Prihoda); Stettin (ders.); Waldenburg (G. Havemann); Wien 2 (Solist?); Wien 3 (Vasa Prihoda) = 16 A.

187 — VcKonz. (h) op. 104
Aachen (Ludw. Hoelscher); Altenburg u. Baden-Baden (Adolf Steiner); Berlin 4 (Gasparo Cassado); Beuthen (Enrico Mainardi); Bremen (G. Cassado); Breslau (ders.); Dessau (Enrico Mainardi); Düsseldorf (ders.); Hamm (L. Hoelscher); Karlsbad (Paul Grümmer); Königsberg (Tibor de Machula); Leipzig (G. Cassado); Ludwigshafen (G. Cassado); München 2 (Alfred von Beckerath); Plauen (Karl Maria Schwamberger); Stettin (G. Cassado); Stuttgart (Enrico Mainardi); Weimar (L. Hoelscher) = 19 A.
NB. Das aus Dvoraks Nachlaß veröffentlichte VcKonzert in A findet merkwürdigerweise keine Beachtung.

188 ECKART-GRAMATTÉ, SONJA: Sinf. (C)
Breslau *U*

190 EGK, WERNER: Georgica
Remscheid

190a — Variationen über ein Wiener Lied
Dessau *E*; Hamburg *E* = 2 A.

191 — Die Zaubergeige. Vorsp.
Altenburg *E*

192 ERNST, ROBERT: Das Kalendarium
Schwerin *U* (Tenor W. Ludwig)

193 FALLA, MANUEL DE: El amor bruyo. Suite
Bochum *E*

194 FALLA, MANUEL DE: Der Dreispitz. Tänze daraus.
Berlin 5
195 — Nächte in spanischen Gärten
Leipzig (Klavier: Cl. Arrau)
196 — Vita breve. Suite
Weimar *E*
197 — Vita breve. Intermezzo und Tanz
Regensburg *E*
198 FASANO, RENATO: Isola eroica
Altenburg *E*
199 FIEDLER, MAX: Serenade
Flensburg *E*; Liegnitz *E* = 2 A.
200 FISCHER, KARL AUGUST: Feierliche Musik
München-Gladbach *E*
201 FORTNER, WILHELM: Capriccio und Finale
Berlin 4 *E*; Leipzig *E*; Stuttgart *E* = 3 A.
202 — Ernste Musik
Baden-Baden *E*
203 FRANCK, CÄSAR: Les Eolides
Berlin 4
204 — Psyche. Daraus die sinfon. Dichtung bzw. Drei Stücke
Linz; Mainz = 2 A.
205 — Die Seligpreisungen. Oratorium
Köln
206 — Sinf. (d)
Berlin 4; Bochum; Düsseldorf; Flensburg; Hannover; Königsberg; München-Gladbach; Osnabrück; Schwerin; Waldenburg = 11 A.
207 — Sinfon. Variationen f. Klav. m. Orch.
Aachen (Conr. Hansen); Augsburg (Gerh. Münch); Berlin 1 (Conrad Hansen); Berlin 5 (S. Grundeis); Bochum ;(Solist?) Bremen (Walther Gieseking); Dortmund (Erik Then Bergh); Oldenburg (Cl. Arrau); Osnabrück (Erik Then Bergh); Rostock (W. Gieseking); Wuppertal (Erik Then Bergh = 11 A.
208 FROMMEL, OTTO: Variationen über ein eigenes Thema
Oldenburg *E*; Rostock *E* = 2 A.
209 FUCHS, CARL EMIL: Ungarische Serenade
Dortmund *E*
210 GABRIEL, RICHARD: Deutschland, du ewiges Feuer. Kantate
Stettin *U*
211 GADE, NIELS W.: ViolKonz.
Liegnitz (Adrian Rappoldi)
212 GEBHARDT, MAX: Sinfon. Suite
Nürnberg *E*
213 GEBHART, RIO: Konz.-Ouv.
München 2
214 GENZMER, HARALD: Konzert-Suite
Ludwigshafen
215 — Trautonium-Konz.
stets gespielt von Oskar Sala
Altenburg *E*; Beuthen *E*; Chemnitz *E*; Halle *E*; Oldenburg E = 5 A.
216 GERSTER, OTTMAR: Enoch Arden. Ouv.
Altenburg *E*
217 — Ernste Musik auf den Tod eines Fliegers
Essen *E*; Liegnitz *E* = 2 A.
218 — Festliche Musik
München-Gladbach *E*; Münster *E* = 2 A.
219 — Hanseatenfahrt
Remscheid *U*
220 — Oberhessische Bauerntänze
Flensburg *E*
221 GLUCK: Alkeste. Ouv.
Berlin 5; Krakau = 2 A.
222 — Iphigenie in Aulis. Ouv.
Karlsbad; Leipzig; Linz (2mal) = 4 A.
223 GOEHLER, GEORG: Passacaglia über ein Thema von Händel
Flensburg *E*
224 — ViolKonz. (Nr. 2?)
Essen *E* (Alfred Kunze)
225 GÖTZ, HERMANN: KlavKonz.
Berlin 5 u. Wien 3 (Ed. Erdmann) = 2 A.
226 — Sinf. (F) op. 9
Rostock
227 GRAENER, PAUL: Comedietta
Altenburg *E*
228 — Divertimento op. 67
Berlin 5
229 — Die Flöte von Sanssouci
Linz *E*
230 — Gotische Suite
Braunschweig
231 — Juventus academica
Dessau *E*
232 — Turmwächterlied
Leipzig *E*; Regensburg *E*
233 — Variationen über Prinz Eugen, der edle Ritter
Berlin 4; Chemnitz *E*; Königsberg *E*; Oldenburg = 4 A.
234 — Vorspiel, Intermezzo u. Arie
Remscheid *E* (Thea Kluge)
235 — Wiener Sinfonie
Berlin 4 *U*
vgl. oben Remscheid
236 GRAUPNER, CHRISTOPH: Drei Kantaten
Darmstadt
237 GRIEG, EDVARD: Elegische Melodien (Frühling u. Herzwunden) op. 34 f. StrOrch.
Zwickau
238 — KlavKonz.
Berlin 4 (Else Blatt); Dortmund (Winfried Wolf); Gelsenkirchen (M. Krasmann); Königsberg u. München-Gladbach (Rosl Schmid); Münster (Paul Eberhard); Saarbrücken (Rosl Schmid) = 7 A.
239 — Norwegische Tänze
Liegnitz
240 — Zwei nordische Weisen op. 63
Flensburg
241 — Peer Gynt. Suite II
Flensburg
242 GRIMM, HANS: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke
Danzig *U*
243 GROVERMANN, C. H.: Deutsche Rhapsodie
Mannheim *E*
244 HAAS, JOSEPH: Das Lied von der Mutter
Leipzig *E*; Liegnitz *E*; München 2 = 3 A.
245 — Heitere Serenade op. 41
Posen *E*
246 — Variationen u. Rondo über ein altdeutsches Volkslied op. 45
Krakau *E*
247 — Variationen-Suite über ein altes Rokokothema op. 64
Waldenburg *E*
NB. Merkwürdig, daß diese sehr bemerkenswerten Orchester-Werke dieses Tonmeisters nicht öfter aufgeführt werden.
248 HÄNDEL: Acis und Galathea
Berlin 8
249 — Concerto grosso (welches?)
Frankfurt; Karlsbad; Liegnitz; Wien 1 u. 3 = 5 A.
250 — Concerto grosso Seiffert Nr. 1 (B) = op. 3, 1
Osnabrück
251 — Concerto grosso Seiffert Nr. 11 (B)
Linz; Zwickau = 2 A.
252 — Concerto grosso Seiffert Nr. 16 (D) = op. 6 Nr. 5
Leipzig; Münster = 2 A.
253 — Concerto grosso Seiffert Nr. 17 (g) = op. 6 Nr. 6
Kassel; Weimar = 2 A.
254 — Concerto grosso Seiffert Nr. 18 (B) = op. 6 Nr. 7
Berlin 5
255 — Concerto grosso Seiffert Nr. 12 (G) = op. 6 Nr. 1
Posen
256 — Concerto grosso Seiffert Nr. 21 (d) = op. 6 Nr. 10
Saarbrücken
257 — Concerto grosso Seiffert Nr. 22 (A) = op. 6 Nr. 11
Bielefeld
258 — Concerto grosso Seiffert Nr. 23 (h) = op. 6 Nr. 12
Flensburg; Halle; Mainz = 3 A.
259 — Concerto grosso Seiffert Nr. 26 (D) = Feuermusik
Krakau
260 — Der Feldherr (= Judas Maccabäus)
Düsseldorf; Münster; Osnabrück = 3 A.
261 — Harfenkonzert
Baden-Baden (Luigi Magistretti)
262 — Judas Maccabäus s. Der Feldherr u. Wilhelm von Oranien
263 — OboeKonz. (g; welches?)
Düsseldorf (Solist?)
264 — OrgelKonz. (g)
Gelsenkirchen (Hs. Bachem)
265 — Sieg der Zeit und Wahrheit. Oratorium
Wupperthal

266 HÄNDEL: Wilhelm von Oranien (= Judas Maccabäus)
Essen (2mal)
267 HAIDUCZEK, ALOIS: Musik f. Streicher
Beuthen *U*
268 HAMANN, BERNHARD: Orchesterstück
Bremen *U*
269 — VcKonz.
Bielefeld *U* (Adolf Steiner); Düsseldorf und Essen (Gasparo Cassado) = 3 A.
270 HAMMER, KARL WILLY: Präludium u. Doppelfuge
Berlin 2 *U*
271 — Variationen und Fuge über ein Thema von Schubert
Zwickau *E*
272 HASSE, KARL: KlavKonz.
Weimar *U* (Hermann Drews)
273 HAUSEGGER, SIEGMUND VON: Natur-Sinf.
München 2
274 HAYDN: Die Jahreszeiten
Berlin 9; Bremen; Waldenburg = 3 A.
275 — Isola disabitata. Ouv.
Dortmund
276 — KlavKonz. (D)
Berlin 4 (Olinda Puliti-Santoliquido); Oldenburg (auf dem Cembalo Carl Herm. Pillney) = 2 A.
277 — Notturno Nr. 1
Oldenburg
278 — Die Schöpfung
Graz; München-Gladbach; Posen
279 — Sinfonie (welche?)
Dortmund; Düsseldorf; Stettin; Schwerin = 4 A.
280 — Sinf. Nr. 16 (g)
Münster
281 — Sinf. Nr. 86 (D)
Berlin 5; Wien 3 = 2 A.
282 — Sinf. Nr. 88 (G) = Breitkopf 13
Danzig; München 2
283 — Sinf. Nr. 92 (G; Oxford)
Annaberg; Bielefeld = 2 A.
284 — Sinf. Nr. 94 (G) = Breitkopf 16
Prag
285 — Sinf. Nr. 95 (c)
Nürnberg
286 — Sinf. Nr. 96 (D) = Breitkopf 14
Braunschweig
287 — Sinf. Nr. 97 (C) = Breitkopf 7
Bochum; Karlsruhe; Leipzig = 3 A.
288 — Sinf. Nr. 99 (Es)
Graz; Zwickau = 2 A.
289 — Sinf. Nr. 100 (G; militaire)
Berlin 4; Darmstadt; Köln; Königsberg = 4 A.
290 — Sinf. Nr. 101 (D; Glocken; Die Uhr)
Linz; Oberhausen; Regensburg = 3 A.
291 — Sinf. Nr. 102 (B)
Mannheim; Weimar = 2 A.
292 — Sinf. Nr. 103 (Es; Paukenwirbel)
Berlin 4; Bremen; Hamburg; Karlsbad; Oldenburg = 5 A.
293 — Sinf. Nr. 104 (D) = Breitkopf 2
Liegnitz
294 HAYDN: Konzertierende Sinf. f. Viol., Vc., Oboe u. Fag.
Braunschweig (Rudolf Sinramm, Hans Serfling, Willy Tscherzig, Rich. Krantz)
295 — ViolKonz. (G)
Dortmund (Milly Berber)
296 — VcKonz. (D) Nr. 1
Annaberg (Ludwig Hoelscher); Bochum (Adolf Steiner); Hannover (Enr. Mainardi); Karlsbad (Solist?); Kassel (Tibor de Machula); Königsberg (Ludwig Hoelscher); Linz (E. Mainardi); Münster (L. Hoelscher); Oldenburg (E. Mainardi); Posen (G. Cassado); Wien 2 (E. Mainardi) = 11 A.
297 HEGER, ROBERT: Dramatische Ouv.
Breslau *U*
298 — Variationen über ein Thema von Verdi
Liegnitz *E*
299 HENRICH, HERMANN: Chaconne über die Dur-Tonleiter
Oberhausen
300 — Frühlingsfeier. Kantate
Düsseldorf *E*
301 — Innsbruck. Sinfon. Musik üb. ein Volkslied
Flensburg *E*; Gelsenkirchen *E*; Liegnitz *E* = 3 A.
302 — ViolKonz.
Liegnitz *E* (Lätitia Henrich-Forster)
303 HERRMANN, HUGO: Heroische Ouvertüre Der Tod des Empedokles
Frankfurt *E*
304 HESSENBERG, KURT: Concerto grosso
Gelsenkirchen *E*
305 — KlavKonz. (stets gespielt von Georg Kuhlmann)
Essen *E*; Frankfurt *E*; Karlsbad *E*; Nürnberg *E* = 4 A.
306 — Suite aus der Musik zum Sturm von Shakespeare
Karlsbad *E*
307 — Kleine Suite op. 14
Regensburg *E*
308 HOCHSTETTER, A. C.: VcKonz.
Wien 3 *U* (Beatrice Reichert)
309 HÖFFER, PAUL: KlavKonz. (stets gespielt von Elly Ney)
Düsseldorf *U*; Liegnitz *E*; Schwerin *E*; Stuttgart *E* = 4 A.
310 — Der reiche Tag. Oratorium
Erfurt *E*; Weimar *E* = 2 A.
311 — Sinfon. Variationen
Berlin 4 *E*; Hannover *U* = 2 A.
312 HÖLLER, KARL: CembaloKonz.
Graz *E* (Li Stadelmann)
313 — Concertino f. Klav., Viol. u. Viola op. 9
Karlsbad (Klavier Frau Lößl-Klier; Viol. u. Viola?)
314 — Heroische Musik
Köln *E*
315 — Passacaglia u. Fuge nach Frescobaldi
Braunschweig *E*; Gelsenkirchen *E*; Krakau *E*; Münster *E*; Stettin *E* = 5 A.
316 HÖLLER, KARL: VcKonz. (stets gespielt von L. Hoelscher)
Annaberg *E*; Augsburg *E*; Berlin 4 *U*; Bielefeld *E*; Frankfurt *E*; Mainz *E*; Mannheim *E*; Nürnberg *E* = 8 A.
317 HOESSLIN, FRANZ VON: Japanischer Liedercyklus
Mannheim *U* (Elis. Hoengen)
318 HÜBSCHMANN, WERNER: BratschenKonz.
Mannheim *E* (Ernst Hoenisch)
319 HUMPERDINCK, ENGELBERT: Hänsel u. Gretel. Daraus Traumpantomime
Liegnitz
320 — Hänsel u. Gretel. Vorspiel
Zwickau
321 — Königskinder. Vorspiel I
Königsberg
322 JANACEK, LEOS: Sinfonietta
Mainz *E*; Prag; Wien 3
323 JARNACH, PHILIPP: Musik um Mozart
Berlin 4 *E*; Waldenburg *E*
324 JERGER, WILHELM: Salzburger Hof- u. Barockmusik
Berlin 4 *E*; Beuthen *E*; Darmstadt *E*; Düsseldorf *E*; Karlsruhe *E*; Kassel *E*; Liegnitz; Münster *E*; Oldenburg; Stettin *E* = 10 A.
325 INGENBRAND, JOSEF: Bolero sinfoniço
Oldenburg *E*
326 — Parabello
Bochum *U*
327 JOCHUM, OTTO: Goethe-Sinf.
Linz *E* (2mal)
328 IRMLER, ALFRED: ViolKonz.
Weimar *E* (Martha Linz)
329 JUNG, ALBERT: Weckruf
Liegnitz *E*
330 KARTHAUS, WERNER: Sinf. Nr. 2
Remscheid *E*
331 KATTNIGG, RUDOLF: Abendmusik
Annaberg *E*
332 KELLING, J.: Vom ewigen Werden. Oratorium
Remscheid *U*
333 KEMPFF, WILHELM: Arkadische Suite
Berlin 4 *E*; Dresden *E*; Mannheim *E*; Wien 1 *E* = 4 A.
334 KERN, FRIEDA: Sinfonische Musik
Linz *U*
335 KIENZL, WILHELM: Don Quichote. Daraus Ausritt u. Heimkehr
Wien 4
336 KILPINEN, YRJÖ: Spielmanns letzter Gesang. Zyklus
Kassel *E* (Gerhard Hüsch)
337 KLENAU, PAUL VON: Kleine Sinf. Nr. 5
Berlin 4 *E*; Kassel *E* = 2 A.
338 — Nordische Sinf. Nr. 6
Dresden *U*
339 KLUGHARDT, AUGUST: VcKonz.
Liegnitz *E* (Georg Lilge)

(Schluß folgt.)

Die tieferen Urſachen der Opernkriſe und der Weg zu ihrer Überwindung.

Von Otto Eckſtein-Ehrenegg, Berlin.

Vor einiger Zeit wurde in einer ſchweizeriſchen Muſikzeitung als Haupturſache der unzweifelhaft noch nicht gänzlich überwundenen Opernkriſe die fehlerhafte Ausbildung der Stimme und die Überforderungen an ihre phyſiſchen Fähigkeiten bezeichnet. Damit wurde jedoch eine nur unweſentliche Teilerſcheinung des großen Fragekomplexes „Opernkriſe" verantwortlich gemacht für ein bedeutungsvolles Ganzes. Schon ein Mozart mußte einſt den Vorwurf der Unſangbarkeit auf ſich nehmen und Wagners „ſtimmenmordender Triſtan" ſollte ſogar den Tod Schnorr von Carolsfelds verurſacht haben — Anfeindungen, die weder den Siegeszug der beiden Komponiſten zu verhindern vermochten, noch die Opernſänger der ganzen Welt davon abhielten, immer müheloſer dieſe gefürchteten Partien zu meiſtern, ohne ihrer Stimme vorzeitig verluſtig zu gehen. Wenn auch zugegeben werden muß, daß an die Stimmen der Sänger und Sängerinnen, die ſich gegen das große Orcheſter einer modernen Oper behaupten müſſen, enorme Anforderungen geſtellt werden, ſo liegen jedoch für die Opernkriſe als generelle Erſcheinung weit tiefer liegende und gänzlich anders gelagerte Urſachen vor.

Um den Begriff der Opernkriſe hier genauer zu definieren, ſo befand ſich das Opernſchaffen ſeit dem Wirken der beiden der Oper bis in unſere Tage den Weg weiſenden großen Meiſter, R. Wagner und G. Verdi, in der Tat bis vor ganz kurzer Zeit zweifelsohne in einer ihr weiteres Fortbeſtehen und ihre Entwicklung äußerſt gefährdenden Stagnation. Bei der Stoffwahl, der Verwendung der muſikaliſchen Mittel ſowie bei der Formung der ſzeniſchen Darſtellung haben die das Kunſtwerk Oper Geſtaltenden, obwohl deren Zahl ſich eher vergrößerte, als daß eine allgemeine Abkehr der Komponierenden vom Opernſchaffen überhaupt zu beobachten war, bis auf wenige, über die muſikaliſchen Fachkreiſe hinaus ohne allzugroße Bedeutung gebliebenen Verſuche, ſo gut wie niemals den die Opernform revolutionär umgeſtaltenden, wirklich in fruchtbares Neuland vorſtoßenden Schritt gewagt; ſondern ſich darauf beſchränkt, die überkommenen Kunſtmittel der Oper entweder zu einem außerordentlichen Klangraffinement zu ſteigern oder — in der Zeit des Verfalls aller Werte — ſie gänzlich negierend alles bisher für die Oper Gültige kakophoniſch zu zerſtören.

Da die hier in großen Zügen geſchilderten Ereigniſſe ſich trotz einzelner aus dem Rahmen fallender Bemühungen bald durch zwei Generationen verfolgen ließen, ſo konnte wirklich von einer großen Stagnation im Opernſchaffen, folglich alſo auch von einer tatſächlichen Opernkriſe geſprochen werden. Die tieferen Urſachen dieſer Erſcheinung ſind nun nicht etwa in einem bis in unſere Tage hineinreichenden Epigonentum zu ſuchen — wie ſie die Erſcheinungen überragender Genies immer zur Folge hat, ſondern liegen in der eigenartigen Verhaftung der Oper in der ſoziologiſchen Struktur ihrer Umwelt begründet.

Das aus der Renaiſſance überkommene individualiſtiſche Zeitalter, in dem das Kunſtwerk Oper entſtand, iſt, ungefähr ſeit Beginn des 20. Jahrhunderts von mächtigen neuen Ideologien bedrängt, in einem tiefgreifenden geiſtigen Umwandlungsprozeß ſeiner ſozialen, wirtſchaftlichen und kulturellen Grundlagen begriffen. So mußte auch die Oper, da die alten ſie erſchaffenden Geſellſchaftsformen mehr und mehr zerfielen, auch die ihr lebensnotwendigen organiſchen Verwurzelungen mit ihrer Umwelt verlieren. Das Opernſchaffen einer derartig aufgewühlten Übergangsepoche konnte deshalb auch kein einheitliches Bild ergeben und nur in vereinzelten Verſuchen eine in die Zukunft weiſende Stilentwicklung erkennen laſſen. So gut wie alle Verſuche, einer ſelbſt im Zerfall befindlichen Geſellſchaft, der Oper neue formbildende Elemente aufzuzwingen, mußten, da ſie von Kräften diktiert waren, die wie in Übergangszeiten zumeiſt nur bilderſtürmende intellektuelle Überſpitztheiten zuſtandebrachten, von vorneherein kläglich zum Scheitern verurteilt ſein. Der Opernkomponiſt ſelbſt, in ſeiner ſozialen Stellung gefährdet, wußte ſein Schaffen ohne die lebensnotwendige künſtleriſche Reſonanz, ſodaß nach einigen, meiſt grellen revolutionären Verſuchen eine rückläufige Entwicklung im Opernſchaffen eintrat.

Durch die neue alle bisherigen Vorausſetzungen einer Geſellſchaftsordnung völlig umſtoßende

gemeinschaftsbildende Ideologie der nationalsozialistischen Revolution haben auch die geistigen Grundlagen der Kunst einen totalen Wandel erfahren. Die passive und weltabgewandte Weltanschauung der Spätromantik, ihre Neigung zum schrankenlosen Individualismus wird durch einen die Vergangenheit heftig kritisierenden Rationalismus abgelöst, hinter dessen nüchterner Sachlichkeit das Ringen nach einem die ethischen Werte des geistigen Umbruchs ausschöpfenden Mythos spürbar ist.

Es war als selbstverständlich vorauszusehen, daß eine junge Musikergeneration, deren künstlerisches Gewissen sie verpflichtet, die Erneuerung der Oper aus dem Geist der Gegenwart zu gestalten, sich besonders gerne der Musikbühne bediente, um ihr bewußt Neuland betretendes Wollen und Schaffen auf diesem Forum zu verkünden. Sie erkannte, daß gerade die Oper durch die suggestive Wirkung ihrer sinnfälligen Stilelemente ein künstlerisches Instrument von stärkster Bedeutung geblieben ist, zumal auch in den Zeiten stärkster Krisenerscheinungen das Volk in überraschender Vielzahl und Gefolgstreue der Oper zuzuströmen nie aufgehört hatte.

Wenn diese Musikergeneration nun die bisherige individuelle psychologische Entwicklung der Operngestalten durch eine zustandschildernde überindividuelle Typisierung verdrängt, wenn sie in ihren musikdramatischen Versuchen das Allgemeinmenschliche betont und dazu neigt, eher das Schicksal ganzer Volksgruppen als das einzelner „Helden" auf der Opernbühne darzustellen, so zeigt sich darin ihr ernster Wille einer künstlerischen Manifestierung des nationalsozialistischen Gemeinschaftsgedankens.

So versuchen Werner Egk in seinem „Peer Gynt" und Rudolf Wagner-Régeny in den „Bürgern von Calais" (übrigens neue musikdramatische Werke, die — ein Zeichen eines neuen Gestaltungswillens innerhalb der zeitgenössischen Opernsituation — einem Auftrag des Generalintendanten Tietjen von der Berliner Staatsoper ihr Entstehen verdanken), der Oper aus dem Zeitgeist neue Impulse zu geben und ihr durch einen vom Hergebrachten völlig abweichenden Stil musikalisch wie szenisch eine neue Form zu prägen. Carl Orffs modernes Lebensgefühl hat in seinem „Mond" die sinnliche Freude am Mummenschanz seiner süddeutschen Heimat in einer ideenreichen musikalischen Volkslegende mit der Symbolkraft des Märchens zu einem Bühnenspiel von stärkster Wirkung und von außerordentlicher Bedeutung für die Zukunft der Oper vereinigt. Wenn Orffs Bearbeitung von Monteverdis „Orfeo" kürzlich in Dresden einen so großen Erfolg errang, weil dessen klassisch-statische Haltung der zeitgenössischen Neigung für ein typisiertes Operntheater aufs glücklichste entsprach, so läßt sich nun auch eine Gluck-Renaissance, die uns das Gluck-Gedenkjahr schuldig blieb, mit Gewißheit voraussagen. Marc-André Souchay hat in seinem „Alexander in Olympia" versucht, „das gewaltige deutsche Geschehen unserer Tage" in einem in die Symbolik des Hellenischen gekleideten Vorwurf widerzuspiegelen. Auch Souchays soeben in Halle uraufgeführte „Faust und Helena"-Oper bewegt sich wenigstens bei der leitmotivischen Einbeziehung alter Choräle zur Charakterisierung griechischer und deutsch-romantischer Wesensformen auf der gleichen Linie einer typisierenden Zustandsschilderung.

Daß die Neigung zur „oratorischen Oper" auch nur ein Mosaikstein in dem großen Entwicklungsprozeß der Erneuerung der Oper aus dem Geist der Gegenwart bildet, zeigen die mit rauschendem Erfolg begleiteten Bemühungen Fried Waltres (Königin Elisabeth) und Heinrich Sutermeisters (Romeo und Julia) um die Gesangsoper, die beweisen, daß auch die Musizieroper ihre Lebensfähigkeit durch alle Krisenerscheinungen hindurch bewahrt hat.

Wenn auch diese und zahlreiche andere Versuche, der Oper neue Gestaltungsformen zu geben, schon beweiskräftige Beispiele genug dafür sind, daß auch in einer von Grund auf verwandelten Welt die Oper immer dann, wenn wirklich im Zeitgeschehen wurzelndes Schöpfertum am Werke ist, unversiegbare Lebensfähigkeit zu beweisen vermag, so ist dennoch — ebensowenig wie der geistige Umwandlungsprozeß unserer immer noch die typischen Merkmale des Umbruchs aufweisenden Epoche tatsächlich schon abgeschlossen ist — durch diese langsam erst in eine neue Ära vortastenden Versuche der Oper keineswegs der wahre zukunftsweisende Reformator bisher erstanden. Aber die Erkenntnis unter den Opernschaffenden, daß eine Kunst, die nicht zutiefst im Volksempfinden wurzelt, sich niemals organisch weiterzuentwickeln vermag, zeigt allen der Musikbühne Dienenden bereits den Weg ihrer besonderen künstlerischen Verpflichtung. Wie

ſchon einmal geſagt, iſt die Oper ein künſtleriſches Mittel von außerordentlicher kulturpolitiſcher Bedeutung. Sie vermag als ideale Vereinigung ſo vieler Künſte dank der ſuggeſtiven Wirkung ihrer beſonderen Illuſionsgewalt auch diejenigen in ihren Bann zu ziehen, denen das eigentliche Irrationale der Muſik ein rätſelvolles Geheimnis bleibt. Dieſe Muſik l i e b e n d e n zu Muſik v e r ſt ä n d i g e n zu erziehen, iſt die ethiſche Aufgabe aller der Oper mit ernſter Zuverſicht und heiligem Eifer dienenden Kräfte gerade in dieſer uns vom Weltenſchickſal auferlegten Übergangszeit.

Durch die Heranbildung einer neuen geiſtig vertieften Gefolgſchaft wird endlich auch die Oper einer neuen Blütezeit entgegengeführt werden, ihr wird ein neuer Mythos geſchenkt werden, in dem der Künſtler aus dem Volke aufſteigend wieder zu dem ihn verſtehenden Volke in neuen die Opernkriſe endgültig überwindenden Werken voll höchſter Schöpferkraft und Ewigkeitswerten ſprechen wird.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das ſtärkſte Erlebnis in den letzten Wochen, in denen die Weihnachts- und Neujahrstage den gewohnten Ruhepunkt bildeten, war für mich die Bekanntſchaft mit *Carl Orffs* ſeinerzeit in Frankfurt uraufgeführten „Carmina burana" in der Berliner Staatsoper. Dieſe Schöpfung, die am Wendepunkt der bisherigen ſtiliſtiſchen Entwicklung ſteht, ſollte Allgemeingut der deutſchen Bühnen werden, um die Skeptiker von den ungeahnten Möglichkeiten zu überzeugen, die ſich in der künſtleriſchen Vervollkommnung des einfachſten Ausdrucks darbieten. Carl Orffs kernige Muſik bezieht ihren Wert aus den tiefſten Quellen des Empfindens, die pſychologiſch unbelaſtet und rein Naturnähe und Urſprünglichkeit offenbaren. Selbſt die Diatonik iſt nicht zu gering, um ſich den Geſetzen des echten ſchöpferiſchen Könners zu unterwerfen, der mit wenigen Mitteln Größeres vollführt als die Anhänger jener Richtung, die den Klangrauſch höher werten als die Ökonomie des Tones. Alle die Chor- und Solopartien, die Orff zu ſeinen „Carmina burana" zuſammenfügt, atmen geſinnungsmäßige Sauberkeit und Adel des Herzens, und in ihrem Stil knüpfen ſie an wertvollſte Perioden des deutſchen Schaffens an.

H e i n z T i e t j e n , der ſelbſt die Regie führte, gab dem Werk eine myſtiſche Vertiefung, die einen Appell an die Nachdenklichkeit, aber auch an die Deutungsfähigkeit des Hörers darſtellte. Es war ein Myſterium voll allegoriſcher Einzelheiten, die zum Teil einen ſuggeſtiven Eindruck des Unwirklichen bis zu den Grenzen des Grauſigen, des Dämoniſchen erzielten. Der äußere Rahmen, das Halbdunkel des gotiſchen, kirchenartigen Raumes, die bewegungsloſen Chöre in Mönchstracht, die den Höhepunkt der Trunkenheitsſzenen durch aktives Eingreifen in die Bewegungen der Tanzgruppe als Ausdeuter des Geſchehens unterſtreichen — alles dies entrückte den Inhalt der Wirklichkeitsſphäre und ſchuf eine Gehobenheit und Verinnerlichung der Stimmung, die dem muſikaliſchen Eindruck zugute kam. Gerade dadurch, daß Tietjen jede Erinnerung an das Opernſchema vermied und einen völlig neuen, einmaligen Inſzenierungsſtil fand, ſicherte er dem Werk eine tiefe, nachhaltige Wirkung. Man hätte die „Carmina burana" ſofort noch einmal hören können, ohne im geringſten zu ermüden. Neben der Ausſtattung S c h e n k v o n T r a p p s , der überaus tiefgründigen und feinſinnigen Muſikleitung H e r b e r t v. K a r a j a n s fanden als Soliſten T i a n a L e m n i t z , D o m - g r a f - F a ß b a e n d e r , E r i c h Z i m m e r m a n n und G u ſt a v R ö d i n großen Beifall. Die Tanzgruppe der L i z z i e M a u d r i k erfüllte in vorzüglichen Leiſtungen anſchließend abermals eine wertvolle Aufgabe in der Erneuerung von *Werner Egks* „Joan von Zariſſa".

Die übrige Operntätigkeit der Berliner Bühnen beſchränkte ſich auf einige Neuinſzenierungen, unter denen *Verdis* „Othello" im Deutſchen Opernhaus an erſter Stelle zu nennen iſt. G o t t h e l f P i ſt o r s Regieleiſtung wies manche wertvolle Einzelheit auf, M a r i o R o ſ ſ i als Gaſtdirigent prunkte mit Klangfarben und melodiſchen Schönheiten, in den Hauptrollen befriedigten C o n - ſt a n z e N e t t e s h e i m , H a n s R e i n m a r und G ü n t h e r T r e p t o w , der als Othello ſchöne und gepflegte Mittel in einem phyſiſch nicht immer ausreichenden Maße einzuſetzen wußte.

In der „Volksoper" hörten wir den „Fliegenden Holländer" in einer Inſzenierung von H a n s H a r t l e b , die bemüht war, Wagners Anweiſungen mit den techniſchen Möglichkeiten des Hauſes in Einklang zu bringen. Unter H a n n s U d o M ü l l e r s lebendiger Stabführung vereinten ſich H e l e n e H ö f l i n g , H a n s H o f m a n n , S. T a p p o l e t , K o ſ z l e r u. a.

Auf dem Konzertpodium bekundete der treffliche St. Hedwigs-Domchor unter K a r l F o r - ſt e r s Leitung bei einer Darbietung des ſehr gekürzten Chriſtus-Oratoriums von *Liſzt* verdienſtvolle Einſatzbereitſchaft für ein wenig befriedigen-



ZFM-Archiv

Gustav Friedrich Schmidt

Geb. 11. August 1893

Gest. 19. Dezember 1941





Aufnahmen: Fronoff, Frankfurt/M.

2 Bühnenbilder zu Werner Egk „Columbus"

(Uraufführung Frankfurt/Main)

Bühnengestaltung: Hans Meißner, Bühnenbild: Helmut Jürgens, Columbus: Helmut Schwaebs

des Objekt. — An der Spitze der Philharmoniker sah man als Gast Vittorio Gui, dessen klarer, bezwingender Ausdruck Bewunderung fand, und Hermann Abendroth, der sich u. a. tatkräftig und einfühlsam für *Max Trapps* charaktervolles 1. Orchesterkonzert einsetzte. Und als Höhepunkt wie stets die Abende Furtwänglers, der letzthin mit *Brahms*, namentlich aber mit einem geradezu verklärten, der Wirklichkeit enthobenen Concerto grosso *Händels* Stürme der Begeisterung wachrief. — Nicht hoch genug einzuschätzen sind die Konzerte Fritz Zauns, der mit ebenso sorgfältiger Programm-Auswahl (u. a. die Erste Sinfonie von *Sibelius*) wie mit gediegener Ausführung erfreut.

Gastspiel des Florentiner Stadttheaters: Rossinis „Aschenbrödel".

Die *Rossini*-Pflege in Deutschland ist kaum über den „Barbier von Sevilla" und „Wilhelm Tell" hinausgedrungen. Umso erfreulicher war es, bei dem Gastspiel des Stadttheaters von Florenz im Berliner „Theater am Nollendorfplatz" Rossinis Märchenoper „Aschenbrödel" kennen zu lernen, die sich von dem deutschen Originalmärchen im wesentlichen dadurch unterscheidet, daß der Prinz nach Buffo-Manier zuerst in Verkleidung eingeführt wird, während der Kammerdiener den Prinzen mimt. Rossini bedient sich einzelner Buffo-Elemente und zeigt die übliche meisterliche Beherrschung des typischen Formenmaterials mit Arien und gepflegten Ensemblesätzen, denen die Koloratur nicht fehlt, mit Seccorezitativen und gutgebauten Stretta-Finales. Interessant ist der sich ergebende Kontrast zwischen dem Märchenstoff und der schöpferischen Reife, die mehrfach Parallelen zum „Barbier" zuläßt. Außer einzelner Gesangspartien ist die reizvolle Ouvertüre, deren Schluß dem zweiten Finale entspricht, ein Schmuckstück der Oper, zumal wenn sie unter Mario Rossis Zauberstab derart sauber und gehaltvoll dargeboten wird. Stand ihm auch kein Opernorchester zur Verfügung, so wußte er seinem persönlichen Gefühl überzeugend Geltung zu verschaffen. Die jungen Gesangskräfte des berühmten, durch die Maifestspiele bekannten Theaters von Florenz zeigten hervorragende Schulung, beste Einzelleistungen und vorbildliches Zusammenspiel. Den Buffo-Charakter vertraten Meletti und Mongelli besonders in einem trefflichen Duett, die Schwestern wurden von Rovero und Abate lobenswert verkörpert, Barbieri glänzte in der Titelrolle durch klangvollen Alt, Albanese erfreute durch schönen Tenor, sympathisch Novelli mit fülligem Organ. Sorgsam die Inszenierung Labrocas, die Chöre Morosinis, die geschmackvollen, pittoresken Bühnenbilder Calvos. Das Publikum nahm diesen seltenen Genuß dankbar auf.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

In einem Festkonzert anläßlich des 8. Jahrestages der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erschien das Florentiner Kammerorchester unter dem, hier schon bestens bekannten Mario Rossi und bot eine Auslese alter wie neuer italienischer Musik, von *Respighi* bearbeitete alte Tänze und Weisen, *Vivaldis*, von *Casella* bearbeitetes 2. Konzert für Geigen und Streicher, die Arlecchino-Suite von *Tocchi*, ein spritziges, wirksam für 5 Bläser gesetztes Werkchen, *Malipieros*, teilweise harmonisch recht kühne Ricercari und, neben *Mozart* und *Händel: Cimarosas* Vorspiel zur „Heimlichen Ehe". Die Gäste fanden ein aufmerksames und für die beträchtlichen künstlerischen Leistungen dankbares Auditorium im Gürzenich. In der Universitätsaula konzertierte ein, hier schon wegen seiner besonderen Leistungen hochgeschätztes Musikkorps der Luftwaffe mit Werken von Kölner Komponisten, darunter *Otto Siegl* mit seiner Pastoralouvertüre, *Hasse* mit dem Vorspiel zum „Klagelied", einem indischen Drama, *Heinrich Lemacher* mit der Streichpartita im alten Stil, *Adolf Spieß* mit der, s. Zt. im Rundfunk zuerst erklungenen leicht beschwingten Musik zum „Blauen Vogel", *H. Unger* mit der Ouvertüre „Rheinischer Karneval". Im zweiten Teil der Veranstaltung erspielte sich Maria Brüning, an der Kölner Rheinischen Musikschule von Frau Stahl herangebildet, in *Webers* Konzertstück einen verdienten Erfolg.

Das 5. Gürzenichkonzert brachte *Mozarts* herrliches, leider viel zu wenig beachtetes und erst jetzt wieder ins Licht getretenes „Requiem", das unerreichte Vorbild zu *Verdis* gleichnamigem Werk. Amalie Merz-Tunner, B. Maria Klaembt, Helmut Melchert, Rudolf Watzke waren die Solisten in dieser von GMD Prof. Eugen Papst glänzend geleiteten Aufführung. *Heinz Schuberts* „Hymnisches Konzert" erwies aufs neue den Ernst und das gediegene Können dieses, in Rostock als Dirigent wirkenden einstigen Haas- und Hausegger-Schülers. Dem Ganzen ist der Tedeum-Text unterlegt und durch Teilung in concertino-Gruppen wie in der, vom Chor das Letzte verlangenden Satzkunst der Stempel des Persönlichen aufgeprägt. Es fand eine warme Aufnahme.

Die hier stattfindende *Mozart*-Ehrung gab den Auftakt zu einer ganzen Reihe ähnlicher Feiern.

So bot die Staatl. Hochschule für Musik nach einem Vortrage Direktor Prof. Dr. Hasses Salzburger Werke des Meisters mit den Professoren Drews und Beerwald als Solisten. Die NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude ließ durch ein Streichquartett jüngerer einheimischer Musiker zwei Werke erklingen, während Lieder und eine Klaviersonate von Carola Hützfeld und Hanns Eppinck vorzüglich dargeboten wurden. Innerhalb der Musikpädagogischen Vortragsreihe der Schulmusikabteilung gab Prof. Dr. Bücken ein Bild Mozarts, und Kammermusik ergänzte seine Ausführungen, von Professor Jarnach, Kunkel, Klarinettenvirtuos Gloger und Gusta Kempken wiedergegeben. Das Stroß-Quartett widmete seinen 2. Kölner Abend dem Gedenken des Klassikers, von dem es die drei schönsten Quintette in idealer Form zum Klingen brachte. Auch das Wiener Konzerthausquartett, das im Rahmen der Städtischen Rathauskonzerte erschien, opferte den Manen Mozarts, dessen D-dur-Quartett mit seinen deutlichen Vorankündigungen der „Zauberflöte" es in stilreiner Weise bot, dazu als Neuheit *Franz Schmidts* klangschwelgerisches As-dur-Werk. Das einheimische Priska-Quartett trug an der gleichen Stelle dasselbe Mozartwerk, dazu *Beethovens* D-dur-Serenade und *Dvořáks* F-dur-Quartett in makelloser Nachschöpfung vor.

Im Rahmen der Meisterkonzerte hörte man *Schuberts* „Winterreise", von Emmy Leisner in der an ihr bekannten tiefernsten und werktreuen, dazu gesanglich unübertrefflichen Art. Otto Volkmann-Duisburg war ihr ein zuverlässiger Begleiter. Irmgard Mannstaedt wagte wieder einen eigenen Klavierabend, der von *Bach* über *Beethoven* zu *Schumann* führte und in Technik wie Nachempfindung gleich musikalisch ansprach. Das 3. Konzert junger Künstler stellte in Eduard König aus Radolfszell einen begabten, stimmgesunden und musikalisch denkenden Bariton vor, der *Schubert* und *Löwe* gleich überzeugend vortrug, während der als Lehrer in Mülhausen (Elsaß) wirkende Willy Clemens, einst Schüler von Dr. Ledderhose an der Rheinischen Musikschule, sich an *Pfitzners* neuen Klavierstücken mit bestem Gelingen erprobte. Charlotte Hauptmann sang mit guter Koloratur Arien von *de Fesch* und *Scarlatti* sowie wirksame Lieder *Richard Trunks*. Künstlernachwuchs der Hitler-Jugend stellte sich in einem Sonderabend vor, wobei Detlef Kraus-Hamburg als Pianist und der Geiger Otto Schärnack-Berlin in klassischen Werken Sicherheit des Vortrags verrieten. Eine Meisterschülerin Heinz Schüngelers, die jugendliche Marianne Griesenbeck spielte auswendig und mit souveräner Beherrschung des Technischen wie Musikalischen die ersten 16 Präludien und Fugen des *Bach*schen Wohltemperierten Klaviers, eine Sonderleistung, die Hervorhebung verdient. Auf dem Gebiete des Chorgesanges erlebten wir die Aufführung des *Bach*schen Weihnachtsoratoriums durch den Bachverein unter Hans Hulverscheidts sicherer Leitung und unter Mitwirkung tüchtiger junger Solokräfte (Grete Hildebrandt, Maria Klaembt, Mathias Büchel, Mayer-Ytefan, Dr. Klotz an der Orgel). Der Kölner Männergesangverein schloß die Reihe seiner Vorkonzerte zum 100 Jahr-Jubiläum mit einem Abend ab, der unter Prof. Papst in kunstvoller Form Sätze aus *Schuberts* Deutscher Messe, *Trunks* „Vergänglichkeit", *Kämpfs* Jubilate u. a. m. brachte und wieder einen ausverkauften Saal sah. Der Troisdorfer Werkchor der DAG unter MD Willi Schell setzte sich für die Erstaufführung der „Hanseatenfahrt" *Ottmar Gersters* ein, das in seiner gesunden Tonsprache und sicheren Steigerung auch hier starken Eindruck hinterließ. Das Orchester leitete Günter Wand vom Opernhaus.

Die Oper bot als Neuinszenierungen *Humperdincks*, in Köln entstandenes „Hänsel und Gretel" unter KM Eichmann und *Mozarts* „Zauberflöte" in einer, das Märchenhafte betonenden Einstudierung Hans Schmids, der Wand musikalisch, von den ersten Kräften des Hauses unterstützt, das rechte Licht verlieh.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Um die Jahreswende ist es etwas stiller in den Münchner Konzertsälen geworden. Dennoch gab es eine Reihe beachtlicher neuer Werke zu hören, vor allem bei den Philharmonikern. Oswald Kabasta setzte sich hingebend für die Schöpfungen zweier Ostmärker ein: für *Johann Nepomuk Davids* Divertimento Werk 24 und für *Theodor Bergers* Streichorchesterstücke Werk 4 und 5. Im erstgenannten Werk sind in drei Sätzen (Allegretto — Adagio — Allegretto leggiero) altdeutsche Volkslieder in einer sehr flüssigen polyphonen Setzweise neuartig verarbeitet. Der freundlich lockende Obertitel „Kume, kum, geselle min" läßt aber nicht vermuten, daß Davids Musik sich ziemlich spröde und glanzlos darbietet und — jedenfalls nach dem ersten Hören — weniger das Ohr oder die Empfindung befriedigt als vielmehr den Wunsch nach einem Schreibtischstudium der zweifellos mit reichem kontrapunktischem Können und sicherem Formbewußtsein gearbeiteten Partitur erweckt. Von

ganz anderer Art, mühelos ſich erſchließend, ſind dagegen Theodor Bergers Stücke: das entzückende, bewegungsfreudige, hier ſchon bekannte „Rondino giocoso" Werk 4 vor allem, aber auch die in impreſſioniſtiſcher Weiſe Naturſtimmungen und Naturlaute empfindſam in Muſik von hohem Klangreiz übertragende „Malinconia" (Ländliche Schwermut) Werk 5. Es iſt erſtaunlich, welche Wirkungen der Komponiſt da aus dem Streichorcheſter (vor allem durch vielfache Teilungen) herausholt. Oswald Kabaſta hat mit den Philharmonikern namentlich dieſes Stück mit feinnerviger Einfühlungskraft zu faſzinierendem Klangleben erweckt. Bemerkenswert war auch im Rahmen der Volksſinfoniekonzerte die von MD Mennerich unter Mitwirkung der ausgezeichneten Sopraniſtin Amalie Merz-Tunner gebotene Uraufführung des hymniſchen Werks „Vom Unendlichen" — Präludium und Fuge für Sopran und Streichorcheſter (bzw. drei Solo-Streichquintette) — von *Heinz Schubert*. Das Stück, das die Folge der eindrucksſtarken, von einer edlen ethiſchen Geiſtigkeit durchdrungenen und auch rein muſikaliſch gedankenreichen hymniſch gearteten Schöpfungen des jungen Tondichters fortſetzt, iſt Amalie Merz-Tunner gewidmet. Über ſeinen äußeren formalen Verlauf ſchreibt H. Schubert ſelbſt: „Einem improviſatoriſch frei ausſchwingenden, toccataähnlichen Präludium mit verſchiedenen Höhepunktsentwicklungen und gegenſätzlichen lyriſchen Ruhepunkten folgt eine energiſch und kraftvoll gehaltene Fuge, die ſich in einer inſtrumentalen Expoſition aufbaut, im Verlauf der Entwicklung die Soloſtimme miteinbezieht und in ein groß angelegtes, hymniſch ſich ſteigerndes „Halleluja" mündet, ſtets vom Fugengedanken getragen und dieſen zu jubelnder Ekſtaſe führend. Ein ſtill in ſich verſonnener Schlußteil verklingt nach einem kurzen, inbrünſtigen Anruf in einem verklärenden Amen."

Neu für München war die — gleichfalls in einem Volksſinfoniekonzert unter Mennerichs eindringender Führung vermittelte — Wiedergabe von *Bachs* „Kunſt der Fuge" in der inſtrumentalen Faſſung und mit der Ergänzung von *K. H. Pillney*. Die Aufführung weckte die Erinnerung an die hier mehrfach gebotene Darſtellung des Werks in der orcheſtralen Formung *W. Graeſers*, für die ſich S. von Hausegger eingeſetzt hat, und (was immer auch die Puritaner gegen dieſe „romantiſche" Faſſung aus ſtiliſtiſchen Gründen einwenden mögen) zweifellos vermag das einzigartige, aber für den im muſikaliſchen Form-Mitdenken nicht ſehr geübten Zuhörer in dieſer Form die unmittelbarſte und ſtärkſte innere und äußere Wirkung auszuüben. Pillney nun verwendet außer einem Streichorcheſter nur — zur Intenſivierung der Plaſtik des Klangbilds — gelegentlich Oboe, Oboe da caccia und zwei Fagotte und bietet ſo ein ſtiliſtiſch im Sinne der Bachzeit zweifellos reines (und auch edles) Klangbild. Bemerkenswert iſt neben dieſer neuen Löſung der Inſtrumentationsfrage weiterhin auch die Fortlaſſung der rein kanoniſchen Sätze des Werks, am wichtigſten aber bleibt die Ergänzung der von Bach damals nicht vollendeten Schlußfuge. Pillney hat hier mit großem Können und rühmlicher Einfühlung in den Geiſt und Stil des Werks im Verlauf von 142 neuen Takten die in Bachs Handſchrift nur einzeln entwickelten erſten drei Themen der geplanten Quadrupelfuge im Sinne einer Tripelfuge durchgeführt, hat dann anſchließend noch das eigentliche Hauptthema der „Kunſt der Fuge" eingewoben und ſchließlich mit den drei erſten Subjekten im Sinne der gedachten Quadrupelfuge kombiniert. Wenn man alſo eine Vollendung des Bachſchen Werks durch fremde Hand überhaupt wünſchenswert findet, dann iſt hier zweifellos eine wertvolle und ſinngemäße derartige Fertigſtellung geglückt. Gegenüber den rein intellektuellen Einwendungen gegen die bisher geübte Art der Wiedergabe — alſo Abbruch des Vortrags der letzten Fuge am Ende von Bachs Handſchrift nach dem Einſatz des BACH-Themas und anſchließend Spiel des Chorals „Vor deinen Thron tret' ich hiemit" — dürfen wir aber wohl Gründe einer innigen künſtleriſchen Pietät zugunſten der eben erwähnten Vortragsweiſe weiterhin gelten laſſen.

Eine reizvolle Erſtaufführung erlebte man in einem Konzert der Akademie der Tonkunſt: das trotz des Krieges immer noch erfreulich leiſtungsfähige Schülerorcheſter brachte hier unter Prof. Heinrich Knappes feinſinniger Leitung mit dem jungen Joſef Meiers als Soliſten *Wolf-Ferraris* vierſätzige „Suite-Concertino" Werk 16 für Fagott (Solo), Streichorcheſter und zwei Hörner. Kein Fagottiſt ſollte ſich dieſes ſehr liebenswürdige und dankbare kleine Konzertwerk entgehen laſſen, das auch hier mit herzlichem Beifall begrüßt wurde. Wir dürfen hier auch auf ein weiteres ähnliches konzertantes Stück des gleichen Meiſters hinweiſen, auf ſein „Idillio-Concertino" Werk 15 für Oboe und Orcheſter. An guter Literatur iſt bekanntlich wie für das Fagott, ſo auch für die Oboe kein Überfluß zu verzeichnen, und hier ſind nun einmal wirklich zwei Werke, die jedem Spieler und jedem Hörerkreis reine Freude bereiten.

Nun noch zuſammenfaſſend ein paar Worte über die ſonſtigen Ereigniſſe im Konzertſaal, die ſich nachhaltig eingeprägt haben: mit Vorrang ſei auf das große, feſtlich aufragende Konzert verwieſen, mit dem das NS-Symphonieorcheſter unter der Führung von GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß mit Werken von *Liſzt*, *Grieg* und *Beethoven* ſein zehnjähriges Beſtehen feierte und zwar vor einer rieſigen, begeiſterten Hörerſchar im Zirkusgebäude auf dem Marsfeld, eben

an der Stätte alſo, wo das Orcheſter damals ſein Wirken eröffnete.

Starke Eindrücke vermittelte auch Oswald Kabaſta mit Interpretationen zweier Werke von denkbar verſchiedenſter Art: zuerſt mit *Beethovens* „Missa solemnis" (unter Mitwirkung des Chors der Hauptſtadt der Bewegung), deren Geiſtesgewalt kaum jemals zuvor in einer Aufführung ſo lebensvoll fühlbar wurde und deren Wiedergabe-Schwierigkeiten kaum jemals in ſo idealer Weiſe gemeiſtert wurden; dann mit *Dvořáks* Sinfonie „Aus der neuen Welt", die wir ſelten ſo hinreißend, ſo in jedem Takt die Empfindung anſprechend, und ſo klangſchön zugleich vortragen gehört haben.

Die Kammermuſik war in dieſen Wochen ausgezeichnet vom Münchner Klaviertrio (u. a. mit *Smetanas* ergreifendem Werk 16), vom Heyna-Quartett (mit wertvollen Werken von Alfred Schlageter und Albert Hösl), vom Quartetto di Roma u. a. vertreten; in Soliſtenkonzerten begegnete man den als Klavierſpielern hochgeſchätzten Rina Roſſi, Udo Dammert, dem als Konzertmeiſter der Philharmoniker wohlbekannten Geiger Rudolf Schöne (der ſich u. a. für eine Sonate von *Paul Büttner* einſetzte, dem Celliſten Antonio Janigrp, den jungen ſehr begabten Sängern der Staatsoper Alfons Fügel (Tenor) und Joſef Knapp (Bariton) und der Sopraniſtin Aſta Strützel-Ahlſtröm, die mit gehaltvollen Geſängen nach venezianiſchen Sonetten A. v. Platens von *Wolfgang Brugger* bekannt machte. Beachtung verdienten weiter Kompoſitionsabende der Münchner Tonſetzer *Paul Liſtl* (Chorwerke), *Erich Junkelmann* (Lieder und Klavierſtücke) und *Karl Pfab* (Kammermuſik und Lieder).

Einen beſonderen Raum nahmen in den vergangenen Wochen auch Werke *Anton Dvořáks* im Rahmen der Konzertprogramme ein: Das Prager Streichquartett gewährte einen umfaſſenderen Einblick in das bedeutende quartettiſtiſche Schaffen des Meiſters, Adolf Mennerich nahm ſich mit den Philharmonikern der bisher unbekannten wertvollen Vierten Sinfonie in G-dur Werk 88 an, der Domchor ſetzte ſich unter Ludwig Berberichs Leitung für zwei mächtig ergreifende und eigenartige Chorwerke des Meiſters ein: für ſein „Stabat mater" und ſein „Te deum", die Sängerin Lucie Rabenbauer machte mit einem Liebeslieder-Zyklus bekannt. So war alſo vielfältige Gelegenheit geboten, ſich von dem bisher nur in geringem Umfang bekannten Schaffen des großen böhmiſchen Tondichters ein umfaſſenderes Bild zu machen.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Das „Opernhaus der Stadt Wien" — dieſen ſtolzen Titel trägt nunmehr unſre altbewährte „Volksoper" — hat neue große Ziele erreicht: eine glänzend neuſtudierte „Carmen", die künſtleriſche Großtat ihres muſikaliſchen Leiters Dr. Robert Kolisko, und die Wiederbelebung von zwei höchſt gefälligen und anmutigen Tanzſpielen, nämlich der von *Julius Lehnert* nach Schubertſchen Weiſen geſchaffenen „Jahreszeiten der Liebe" in einer geſchmackvollen Neufaſſung von *Oskar Jölli* und muſikaliſcher Übera beitung durch *Rudolf Katnigg*, und daran anſchließend die der alten „Puppenfee" von *Joſef Bayer*, beide Werke geleitet von Opernkapellmeiſter Anton Paulik; ſie erhielten in der choreographiſchen Ausdeutung durch Pia und Pino Mlakar von der Münchner Staatsoper gut tänzeriſch beſchwingtes ſzeniſches Leben.

Die Staatsoper hatte ſchon mit *Verdis* neuſtudiertem „Don Carlos" unter KM Leopold Ludwig ſtarken, wohl verdienten Erfolg. Er blieb ihr auch in den folgenden gründlichen Durcharbeitungen treu. So hatte ſie die „Rodelinde" von *Händel* in einer Textfaſſung, die ſich auf die Hagenſche Verdeutſchung des italieniſchen Librettos ſtützt, im Redoutenſaal, als dem repräſentativſten Rahmen für ſolch hohe Barockkunſt, aufgeführt. Eine eigentliche Bühnen-Wirkung — im Sinne des uns geläufigen muſikaliſchen Dramas — wird bei Händelſcher Muſik wohl ſtets ausbleiben — der Grund hiefür liegt eben in dem, was andrerſeits die Stärke dieſer Muſik ausmacht: in der geſchloſſenen Größe und einheitlichen Wucht ihrer Formen, ſodaß zum eigentlichen Träger der Handlung das Rezitativ beſtimmt erſcheint. Die durch die muſikaliſchen Großformen bedingten Ruhepunkte wurden aber in der Inſzenierung durch den Oberſpielleiter Oskar Fritz Schuh ſo glücklich belebt, daß hiedurch und durch die glänzende ſoliſtiſche Beſetzung alle Anſprüche auch des verwöhnteſten Opernpublikums erfüllt waren. — Von den ſtärkſten Eindrücken begleitet war der neuſtudierte „Fidelio", mit dem uns Wilhelm Furtwängler beglückte. Er hat in dieſer uns ſo wohl vertrauten Partitur wieder neue Schönheiten entdecken gelehrt und im Verein mit den erſten Geſangs- und darſtelleriſchen Kräften unſrer Staatsoper, ſowie in der ſzeniſchen Ausgeſtaltung von Handlung und Bild durch den Generalintendanten des Burgtheaters, Lothar Müthel, eine Aufführung zuſtande kommen laſſen, für die die ſtärkſten Attribute des Lobes und dankbarer Anerkennung nicht übertrieben ſcheinen.

Eine erlebnishafte Aufführung von *Beethovens*

„Missa solemnis" im ersten Gesellschaftskonzert verdanken wir GMD Eugen Jochum aus Hamburg; andere Beethovenabende schlossen sich an: Wilhelm Backhaus mit einem Sonatenabend und ein Kammermusikkonzert des Cellisten Wilhelm Winkler mit dem Pianisten Roland Raupenstrauch. — Hans Knappertsbusch brachte bei den Philharmonikern *Pfitzners* „Kleine Sinfonie" als Erstaufführung in diesen Konzerten und gleichsam als Nachfeier zu *Dvořáks* 100. Geburtstag dessen „Sinfonische Variationen über ein Originalthema". Als Vorfeier für den im Mai fälligen 60. Geburtstag von *Joseph Marx* ließ die Gesellschaft der Musikfreunde dessen „Castelli Romani" betiteltes Klavierkonzert aufführen; Walter Gieseking am Flügel und Oswald Kabasta am Dirigentenpult brachten damit dem anwesenden Komponisten und sich selbst höchste Ehren und größte Anerkennung ein.

Die Schirmherrin des „Richard Wagnerverbandes deutscher Frauen", Frau Winifred Wagner, war zu einem außerordentlichen Konzert der Philharmoniker in Wien erschienen, das unter der Leitung von GMD Leopold Reichwein neben Werken *Richard Wagners* auch *Siegfried Wagners* nachgelassene Sinfonie in C-dur umfaßte und sie zu starkem Erfolg führte. — Dem Collegium musicum der Reichshochschule für Musik und dem Madrigalchor der Bachgemeinde war ein Abend schöner, älterer deutscher Weihnachtsmusik zu danken, um dessen Zustandekommen und reiche Spielfolge sich die Leiter jener beiden Vereinigungen, Prof. Bruno Seidlhofer und Hans Gillesberger, verdient gemacht hatten. — Hans Weisbach, als *Reger*-Interpret unübertroffen, ließ die „Hiller-Variationen", diesen Ausbund musikantischer Vitalität, in seiner ganzen bewundernswerten Frische aufleuchten; großzügig und doch mit liebevoller Eindringlichkeit ließ er das Orchester sich in diesen farbigen Bildern virtuos ausleben. Zugleich entziehen solch prächtige Aufführungen dem früher geäußerten Vorurteil, Reger instrumentiere „zu dick", vollends den Boden. Eine Neuheit für den Konzertsaal war am gleichen Abend das von Beatrice Reichert solistisch gemeisterte Cellokonzert von *Armin C. Hochstetter,* worin das Soloinstrument an dem fessellos dahinstürmenden thematischen Kampf der Instrumente seinen redlichen Anteil hat und ihm nur an wenigen Stellen die gesangliche Vorherrschaft gegönnt ist, die ihm doch seiner Natur nach gebührt. — Ein sehr stürmisches Stück ist auch das „Sinfonische Vorspiel" von *Heinz Röttger,* das Anton Konrath in seinen, besonders hoch in der Gunst der Allgemeinheit stehenden Sonntagskonzerten zur Wiener Erstaufführung brachte: hier ist dem Blech die hervortretende Rolle zugewiesen, während die Streicher dabei etwas zu kurz kommen; erst gegen den Schluß zu steigt, aber auch nur für Augenblicke, eine warm gesangliche Kantilene in den Violinen auf, doch sichert die raffinierte orchestrale Ausarbeitung dem Stück seine Wirkung.

In einem Konzert des „Männergesangvereins", der darin mit Glanzleistungen wie *Hegars* „Totenvolk" oder *Carl Prohaskas* „Deutschem Schwur" neue Proben seiner hervorragenden chorischen Gesangskunst bot, hörten wir „Variationen über ein Volkslied" für drei Klarinetten von *Hans Hadamovsky* als Uraufführung; es spricht für die Fantasie des Komponisten, daß er mit so kleinen Mitteln so hübsche und charakteristische Sätzchen herausarbeiten konnte.

*

Richtigstellung.

In dem Bericht im Dezember-Heft (S. 782) ist ein Fehler unterlaufen. Dirigent des zum 100. Geburtstag von *Dvořák* veranstalteten Konzerts der Gesellschaft der Musikfreunde war nicht Oswald Kabasta, sondern Rudolf Moralt.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Herausgegeben zur Mozartwoche des Deutschen Reiches in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Reichsstatthalter in Wien von Walter Thomas. Verlag „Die Pause" in Wien.

Das prachtvoll ausgestattete und künstlerisch geschmückte Heft enthält nebst schwungvollen Geleitworten der beiden Protektoren des Festes, Reichsminister Dr. Goebbels und Reichsleiter von Schirach, Aufsätze aus der Feder von mehr als zwanzig namhaften Mozartforschern und -kennern. Die Zahl der Bildbeigaben ist eine so stattliche, daß sie nur noch durch ihre Vielfältigkeit und den Wert des Reproduktionsverfahrens überboten wird. Schon dadurch wird das Heft sozusagen zu einem Anschauungsbuch für den größten und volksnahesten Genius der Deutschen Nation. Einen der schönsten Beiträge bilden die neun „An Mozart" gerichteten Stanzen des Dichters Josef Weinheber. Sie allein schon machen das Heft zu einem bleibenden Dokument jener echten Mozartliebe und Mozarthuldigung, deren sichtbares Zeichen die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien" geworden war. Prof. Dr. Victor Junk.

KARL FRITZ BOLT: Johann Ludwig Böhner, 1787 bis 1860, Leben und Werk. Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen 1940. 192 S. und Bildbeigaben.

Mit viel Fleiß und Liebe ist hier aus den Quellen ein Bild des Thüringer Musikers Ludwig Böhner entworfen, der trotz hoher Begabung mangels strenger Schule und innerer Kraft und Ausgeglichenheit nach Anfangserfolgen am Leben scheiterte, schließlich als wandernder Musikant mit seinen Werken und Improvisationen hausierend sich kümmerlich durchschlug. Der Verfasser gibt dabei auch über die Werke mehr eine mitfühlende Übersicht als eine eindringend vergleichende Wertung. Das verdienstliche Werkverzeichnis hätte

durch Berücksichtigung des Böhner-Aufsatzes von Grete Thieme-Hedler im Archiv für Musikforschung Jg. 4 noch ergänzt werden können. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

BIBLIOGRAPHIE DES MUSIKSCHRIFTTUMS. Hrsg. im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Georg Karstädt. Jg. 3: Januar-Dezember 1938. Leipzig: Hofmeister 1939. IX, 215 S.

Die Bibliographie ist sicher nicht, wie es einige ihrer Theoretiker früher einmal wissen wollten, die Mutter der Wissenschaften. Man wird heute kaum noch bezweifeln, daß sie, ihrer natürlichen Aufgabe gemäß, stets in einer dienenden Stellung verharren muß. Dazu bedarf es freilich einer starken Anpassungsfähigkeit bibliographischer Arbeit an die jeweilige Wissenschaftslage und insbesondere einer feinen Abstimmung ihrer Methoden auf die Bedürfnisse aller derer, denen sie dienen soll. So wie sich unsere Bibliographie des Musikschrifttums in den Händen des leider allzu früh dahingegangenen Kurt Taut aufs beste bewährt hat, so läßt sie, nunmehr von Georg Karstädt betreut, deutlich erkennen, daß sie auch weiterhin von jenem Verantwortungsgefühl getragen sein wird, das ihrer bevorzugten Zuordnung zu den Hauptaufgaben des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung entsprechen muß. Was an Wünschen für kommende Jahrgänge bleibt, habe ich an anderer Stelle (Archiv f. Musikforschung, Jg. 5, H. 4, 1940, S. 232) angedeutet. Entscheidend wird für jede weitere Methodenverfeinerung der Gesichtspunkt sein müssen, daß die periodische Erscheinungsweise der Bibliographie solange ein mit der Zahl der laufenden Jahrgänge vervielfältigtes Nachschlagen bedingt, bis man sich zu einer Zusammenfassung der Titel für mehrere Berichtsjahre entschließen kann. Prof. Dr. Willi Kahl.

KURT OVERHOFF: Einführungen in Werke der symphonischen Literatur. — Musikverlag Hochstein & Co. 143 S.

Die hier gesammelten Einführungen und Vorträge, die der städtische Musikdirektor in Heidelberg, Kurt Overhoff, bei den von ihm ins Leben gerufenen und geleiteten „Musikalischen Morgenstunden" gehalten hat, zeichnen sich zunächst durch die Einheitlichkeit und Entschiedenheit ihrer geistigen Grundausrichtung aus. Denn Overhoff geht von der Erkenntnis aus, daß Musik nicht nur ästhetisch aufgefaßt, vielmehr zugleich moralisch erlebt werden müsse. Darin liegt überdies das Geheimnis ihrer menschlichen Allgemeinverständlichkeit. Der Appell an „das moralische Gesetz in uns" hat mit dem sogenannten „Bildungsgrad" einer Persönlichkeit nur bedingt zu tun. Das Fundament, auf dem Overhoffs Betrachtungen aufbauen, ist demnach das einer alldurchklingenden Musik-Ethik. Kein Wunder, wenn ein tief- und weitausgreifender Einführungsvortrag in Beethovens "Neunte" die Reihe eröffnet! Doch nicht minder als der Ethiker wird darin der hellhörige und den formalen Gesetzmäßigkeiten nachspürende Musiker und Dirigent offenbar, der seine Erkenntnisse einer leidenschaftlichen eigenen Eindringtiefe in den Kosmos des Werkes zu danken hat. Besonders gehaltvoll sprechen auch die Deutungen der Mozartschen Symphonien in Es-dur und g-moll an. Die Krone des Bandes ist jedoch die von stärkster innerer Einlebefähigkeit durchblutete Auslegung der 4. Symphonie von Brahms. Eine schlagende Abrechnung mit der „Atonalität" enthält die im Anhang beigegebene Abhandlung über die „Ästhetik der Oper". Die Darstellung ist bei aller gedanklichen Vertiefung und musikalischen Fachkenntnis von edler Allgemeinverständlichkeit. Allen, denen es ernst ist mit der Lösung der Frage Musik und Volk, sei dieser gewichtige Beitrag aufs angelegentlichste empfohlen!

Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

für Orgel

JOH. SEB. BACH: Orgelwerke IX. Neue Ausgabe von Hermann Keller. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

CHRISTIAN FINK: Sechs Choraltrios, herausgegeben von Walter Supper. Musikverlag C. L. Schultheiß, Stuttgart.

HANS FRIEDRICH MICHEELSEN: Das Holsteinische Orgelbüchlein. Stücke für die Kleinorgel, Werk 32. Bärenreiter-Ausgbe 1679.

MAX DRISCHNER: Nordische Kanzonen für Orgel oder Klavier zu vier Händen, Band II. Verlag Konrad Littmann, Breslau 1.

HERMANN GRABNER: Tokkata für Orgel, Werk 53. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

JOSEPH AHRENS: Fantasie, Grave und Tokkata c-moll für Orgel. 1939. Verlag Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien.

Hermann Keller hat im Bach-Jahrbuch 1937 seine Ansichten über die „Unechten Orgelwerke Bachs" in einem einleuchtenden Aufsatze niedergelegt; nun hat er den schon immer mit zweifelhaften Orgelwerken durchsetzten IX. Band der Bachschen Orgelwerke in der Edition Peters, der sich nie so allgemein wie die andern Bände dieser Ausgabe durchsetzen konnte, neu zusammengestellt. Manches Werk scheint endgültig für Bach gewonnen; nicht bei allen leuchtet die Urheberschaft Bachs auf Grund der inhaltlichen Bedeutsamkeit ein. Aber diese 3. Ausgabe des Bandes, der schon Ausgaben von Roitzsch und Seiffert vorhergingen, kann das für sich beanspruchen, daß sie einige Werke ausscheiden konnte, deren anderweitige Autorschaft inzwischen nachgewiesen werden konnte, und daß sie Werke aufnehmen konnte, die schon in der Ausgabe der Bachgesellschaft stehen; ihre Autorschaft läßt sich zwar nicht mit letzter Sicherheit für Bach festlegen, aber inhaltliche Gründe legen eine solche Vermutung nahe. Es steht zu hoffen, daß dieser IX. Band in Zukunft eine eifrigere Beachtung bei den Organisten findet als bisher.

Die 6 Choraltrios von Christian Fink (1831—1911) stellen bestes 19. Jahrhundert in der Orgelmusik dar; saubere, dreistimmige Arbeiten, vornehm und warm empfunden.

Micheelsens Holsteinisches Orgelbüchlein gehört in die Reihe der Versuche der wiedererstandenen Kleinorgel und dem Orgelpositiv neuzeitliches Musiziergut zuzuführen. Ich kann nicht an allen Stücken gleichen Geschmack finden; aber manche sind bei aller Eigenwilligkeit ausgezeichnet gelungen und werden allen Musikanten an der Orgel Freude bereiten.

Die Nordischen Kanzonen Drischners treffen wie seine norwegischen Volkstonsuiten den norwegischen „Ton" vortrefflich. Sie bestehen zumeist aus einem Vorspiel, mehreren „Fugen" — an diese darf man keine strengen Maßstäbe kontrapunktischer Art anlegen —, und einem „Norwegischen Volkston", einem Liedsatz volkstümlicher Haltung.

Hermann Grabners Tokkata F-dur erinnert in vielen Zügen an Grabners große Orgelsonate, nur daß die Tokkata einen noch durchsichtigeren Satz zeigt und in ihren Wirkungen intimer sein will, den klanglichen Möglichkeiten der Orgel entsprechend, für die sie geschrieben ist: der Orgel des Arp Schnitger aus dem Jahre 1706 in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses.

Joseph Ahrens' Orgelfantasie ist das bedeutendste seiner mir bisher bekannten Orgelwerke, konzentriert in der Behandlung der thematischen Mittel, weitgespannt und groß in der Entwicklung seiner Linien, im Satz immer orgelmäßig: eine wertvolle Bereicherung der zeitgenössischen virtuosen Orgelliteratur. Prof. Friedrich Högner.

Musikalien:

für Klavier

J. S. BACH: „Weg seines Lebens — Weg seines Schaffens", geschildert und an ausgewählten Klavierwerken dargestellt von Otto von Irmer. Musikverlag Bisping, Köln.

Bei diesem einzigartigen Werk handelt es sich nicht um irgend eine neue Zusammenstellung Bachscher Kompositionen, sondern dies Jahrbuch stellt sich neben die schon vorhandenen Bachausgaben, diesen zur tieferen Schau und Wesensdeutung dienend. Andacht und Ehrfurcht ließ dies Werk nach forschender Versenkung in die gewaltige Welt Bachs heranreifen, ebenso sehr aber auch das Gefühl höchster Verantwortung für die uns anvertraute Jugend und darüber hinaus für die musikkulturellen Kreise Deutschlands überhaupt. So entstand ein Werk von harmonischer Geschlossenheit, das uns tief in die vielverzweigte Geisteswelt des 18. Jahrhunderts führt, in welcher Bachs Leben und Schaffen verwurzelt ist. Nur wer sich mit dieser Welt eingehend befaßt, kann Bach und seine musikalische Sendung geistig-seelisch voll erfassen und andren durch sein Spiel nahe bringen. Jeder, der in diesem Sinne Vertiefung und Belehrung erstrebt, greife deshalb zu Otto

von Irmers Bachbuch, das wohl keine wesentliche Frage unbeantwortet läßt. Man darf dies Werk deshalb ohne Übertreibung als eine kulturelle Tat bezeichnen, für die ihm die Musikwelt Dank schuldet. Dies wertvolle, die Zeiten überdauernde Buch ist somit auch eine der schönsten Geschenkgaben für feierliche Anläße. Die Anmerkungen am Schluß des Buches geben uns begrüßenswerte Literaturhinweise zum umfassenden Studium dieser ganzen Epoche und nennen uns die Urtextausgaben der Bachschen Klavierwerke. Den genannten Biographien sei noch die von Albert Schweitzer (Breitkopf & Härtel) hinzugefügt. Wer sich durch den Herausgeber selbst über die Beweggründe zur Entstehung dieses begeisternden Buches aufklären lassen möchte, sei auf den diesbezüglichen „Brief zur Musikerziehung" Dezember 1939 (Tonger Verlag) hingewiesen. Anneliese Kaempffer.

JOH. STRAUSS: „Kaiserwalzer". Steingräber Verlag. Ed.-Nr. 2688.

JOSEF STRAUSS: „Dorfschwalben". Steingräber Verlag. Ed.-Nr. 2704.

JOH. STRAUSS: „Wein, Weib und Gesang". Steingräber Verlag. Ed.-Nr. 2707. Walzer für 2 Klaviere bearbeitet von Hans Immetsberger.

Der Rehberg-Schüler H. Immetsberger setzt hier die Arbeit seines Lehrers fort, die ewig schönen Straußschen Walzerklänge den Freunden des Vierhändigspiels auf 2 Instrumenten zu erschließen. Sind Übertragungen auch nie der Originalgestalt eines Werkes gleichzustellen, so ist doch jede wertvolle Bereicherung auf diesem Gebiet des Duospiels sehr zu begrüßen. Bei einer Übertragung kommt es ja auch stets auf das Was und das Wie an, welchem beiden man hier voll zustimmen kann. Der für beide Spieler gleich klangschöne, fesselnde Satz, technisch von mittlerer Schwierigkeit, kann die Unterrichtsstunde auch sehr verschönen helfen.

Anneliese Kaempffer.

für Streichinstrumente

ERWIN SCHALLER: Nordische Volksmusik für zwei Melodieinstrumente und Baß. Bärenreiter-Ausgabe 1645.

Eigenartig und durch ihren Geigencharakter höchst ausdrucksvoll berühren die für zwei Geigen und Cello gutgesetzten Märsche. Welcher junge Spieler, dessen Bruder oder Freund im Norden mitgekämpft hat, wäre nicht erfreut, ihn bei der Heimkehr mit diesen Weisen begrüßen zu können? Ein glücklicher Gedanke ist auch die dritte Geigenstimme als Ersatz für das möglicherweise fehlende Cello.

Herma Studeny.

WERNER EGINHARD KÖHLER: Streichtrio für Violine, Viola, Cello. Nr. 22 aus: Feierliche Musik. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.

Sehr gekonnte, an klassischen Vorbildern geschulte Musik. Sie entspricht der Absicht des Herausgebers, neue Werke herauszubringen für die musikalische Ausgestaltung von Kundgebungen und Morgenfeiern, von Festen und Feiern im politischen und natürlichen Jahreslauf. Das Trio setzt mit seinen fünf Sätzen (Canzone, Aria, Scherzo, Grave, Introduktion und Fughette) technisch gewandte Spieler voraus; bei guter Ausführung wird es seine Wirkung nicht verfehlen. Herma Studeny.

BRUNO STÜRMER: Sonate für zwei Geigen und Klavier. Bärenreiter-Ausgabe 1595.

Eine gediegene Arbeit, die sich im 1. Satz in Thematik und Aufbau an klassische Vorbilder hält. Der 2. Satz, im Wechsel von $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt, wodurch ein klarer $^5/_4$-Takt entsteht, neigt durch die gelöste Rhythmik mehr neuzeitlicher Art zu, während der 3. Satz strengeres thematisches Gepräge zur Schau trägt. Sehr begrüßenswert ist der Druck der einzelnen Geigenstimme mit der untergelegten zweiten; dadurch lernt der junge Spieler besser hören und sehen.

Herma Studeny.

für Violoncello und Orchester

WALTHER LAMPE: Konzert für Violoncello und Orchester, Werk 12; Klavierauszug und Solostimmen Mk. 5.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Wenn man erfährt, daß Prof. Walther Lampe-München am 28. April d. J. 70 Jahre wird, so könnte man versucht sein, sich über die verhältnismäßig niedrige Werkzahl (12) zu wundern, die sein Cellokonzert trägt. Seitdem bei Simrock bereits vor 40 Jahren die ausgezeichnete h-moll-Sonate für Klavier und Violoncello als Werk 4 erschienen war, haben wir Cellisten bedauerlicherweise in der Öffentlichkeit von dem Schaffen des Meisters für unser Instrument nichts mehr vernommen. Umso freudiger und dankbarer sollten wir nun dieses 1938 gedruckte Konzert in c-moll begrüßen, das unbegreiflicherweise bisher noch viel zu wenig beachtet und außer dem mehrfachen Einsatz Ludwig Hoelschers allzuselten aufgeführt worden ist. Wenn auch die an sich kärgliche Literatur für Cello mit Orchester oder Klavier in den letzten Jahren durch einige hoch beachtliche Neuerscheinungen dieser Art verdienstvoll bereichert wurde, so möchten wir doch anspruchsvolle Solisten auf das vorliegende viersätzige Werk Lampes eindringlichst aufmerksam machen.

Gewiß hat schon manchmal ein Cellokollege den leider bislang unerfüllt gebliebenen Wunsch gehabt, daß wir doch wie die Geiger z. B. ein dem Brahmsschen Violinkonzert etwa in seiner tief innerlichen Haltung gemäßes Solowerk für unser Instrument besitzen möchten. Nun, cum grano salis darf kühnlich behauptet werden: Walther Lampe hat in gewisser Beziehung etwas derartiges geschaffen! Dabei ist natürlich ja nicht irgendwie an eine äußere Ähnlichkeit mit dem genannten Geigenkonzert zu denken, sondern lediglich rein gefühlsmäßig kann der Fachmann beim Studium des keineswegs virtuos überladenen, prachtvollen Werks die Beobachtung machen, daß hier ein bedeutender satztechnischer Könner, der einst aus der hohen Schule von Iwan Knorr, Heinrich von Herzogenberg und Engelbert Humperdinck hervorgegangen ist, im edelsten Sinne und mit schönstem Erfolg bestrebt war — in ähnlicher Weise wie ein Johannes Brahms — mancherlei seelische und geistige Kräfte seiner feinsinnigen Begabung in eine meisterhafte musikalische Satzform zusammenströmen zu lassen, deren gewichtiger Inhalt dieses Konzert dank seines durchaus persönlichen Charakters unbedingt in die Reihe der wertvollsten neuen Erscheinungen des Sondergebiets stellt.

Zwar weiß Berichterstatter dieses nach den eigenen Worten des Tonschöpfers, daß seinem Werk keine besondere Tendenz zugrundeliegt und es nichts anderes sein soll als Musik, die zum Herzen spricht. Aber gerade deshalb mag eine kurze Analyse hierfür am Platze sein. Die vier Sätze tragen sehr verschiedenen Charakter. Der Erste in der Form vielleicht etwas rhapsodisch, die drei anderen, zumal der Letzte mit seinem Anklang an Fugenform, geschlossener. Aber auch aus dem ersten Satz läßt sich bei näherer Betrachtung die aus den Themen und Motiven sich ergebende innere Notwendigkeit gerade dieser Form erkennen. Walther Lampe betrachtet den Einfall, das Motiv, wie ein Samenkorn, dessen innere Kräfte sich zu ganz bestimmter naturgewollter Form zu enwickeln haben. Sein Grundsatz, der so klar und in treffender Weise das überaus Konzentrierte und Ausgereifte seiner Schaffensart beleuchtet, hat gerade in diesem Spätwerk herrlichste Früchte hervorgebracht. Er könnte letzten Endes Anspruch auf Gültigkeit für jeden wahrhaft ernst schöpferischen Künstler erheben und lautet: „Dem Schaffenden ist die Pflicht der Geduld aufgebürdet, mit der sein inneres Gehör die Triebkräfte zu erlauschen und zu erkennen hat, sodaß die Form, von aller Willkür gereinigt, aus innerer Notwendigkeit erwächst." F. Peters-Marquardt.

für Orchester

A. CORELLI: Concerto grosso, Werk 6, Nr. 10. Partitur. Edition Peters, Leipzig.

Das zehnte der Corellischen Concerti grossi für Streichorchester liegt nunmehr, nach dem Erstdruck herausgegeben und von Waldemar Woehl mit einer Cembalostimme versehen, in dem schönen und klaren Druck der Edition Peters vor. Nicht nur die Konzertvereine, sondern auch die Liebhaber- und Schul-Orchester werden sich der willkommenen Gabe freuen, sind doch Corellis Concerti grossi in Wahrheit „vollendete und in ihrer Art auch nicht überbotene Meister- und Musterwerke ihrer Gattung". Es bedarf kaum der Er-

wähnung, daß die vorliegende Ausgabe von großer künstlerischer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zeugt.

Hans F. Schaub.

MICHAEL HAYDN: Pastorello, Partitur, herausgegeben von Georg Schünemann. Edition Peters, Leipzig.

Prof. Georg Schünemann hat sich mit der Herausgabe dieser schönen weihnachtlichen Musik ein neues Verdienst erworben. Die Öffentlichkeit kennt Michael Haydn bestenfalls als Komponisten kirchlicher Werke, seine Symphonien, Konzerte und Instrumentalwerke blieben meist ungedruckt und infolgedessen auch unbekannt. Vielleicht wird die Herausgabe dieses kleinen zweisätzigen Weihnachtsstückes dazu beitragen, daß in dieser Hinsicht ein Wandel eintritt.

Hans F. Schaub.

GUSTAV ADOLF SCHLEMM: Konzertante Musik für Solo-Violine, Solo-Violoncello und Streichorchester. Partitur. Verlag Wilke und Co., Berlin-Wilmersdorf.

Gustav Adolf Schlemm ist zweifellos eine der stärksten Begabungen unserer jüngeren Komponisten-Generation. Seine schöne und ehrlich empfundene Kunst wird jeden erfreuen, der zwischen „gewollter" und „gemußter" Musik zu unterscheiden weiß. Die drei Sätze, über einfachen und einprägsamen Themen, geben den Solo-Instrumenten Gelegenheit, sich wirkungsvoll zu betätigen. Ein gutes Werk, zu dem man dem Autor wie dem Verleger gratulieren kann.

Hans F. Schaub.

HUGO WOLF: Nachgelassene Werke. Dritte Folge: Instrumentalwerke. Teil 3: Scherzo und Finale für großes Orchester. Mit den zugehörigen Entwürfen für Orchester und Klavier vorgelegt und in der Instrumentierung ergänzt von Helmut Schultz. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig 1940. 108 Seiten.

Der 16- bis 17jährige Hugo Wolf hat sich ernstlich auch um die orchestralen Großformen der Musik bemüht. Dem Vorbild vor allem Schuberts folgend hat er zwei Sinfonien in B-dur und g-moll begonnen, doch ist nur das Scherzo der einen ganz und das Finale der andern bis auf die Instrumentierung des Schlußteils fertig geworden. Helmut Schultz legt nun diese beiden Stücke mit Ergänzung jenes Schlusses nach einer Klaviervorlage und mit den erhaltenen Skizzen beider Sinfonien samt einem alle wünschenswerten Anmerkungen bringenden Bericht vor. Der Band ist uns wertvoll als Zeugnis der Bemühung des werdenden Komponisten um eine umfassende Beherrschung der musikalischen Formen seiner Zeit, wenn ihn auch die Besonderheit seines Genies später andere Wege wies.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

K R E U Z U N D Q U E R

Nachtrag zu den Musiker- und Musikgedenktagen im Jahre 1942.

(Januar-Heft 1942, S. 15.)

Den 80. Geburtstag feiert der Hamburger Komponist und Musikschriftsteller Ferdinand Pfohl (12. Oktober) und der für Schlesien bedeutsame Fritz Lubrich sen. (29. Juli), den 75. der Komponist Siegfried Kallenberg (3. November) und der Komponist und Orgelbetreuer Paul Gerhardt (10. November). 70 Jahre alt wird der Komponist und Pianist Walther Lampe (28. April) und der schwedische Komponist Hugo Alfvén (1. Mai). Das 65. Lebensjahr vollenden: Roderich von Mojsisovics (10. Mai), Hermann Stephani (23. Juni), Karl Erb (13. Juli), Ernst von Dohnanyi (27. Juli) und der Musikverleger Gerhard Tischer (10. November). Den 60. Geburtstag feiern: Ernst Riemann (24. Januar), Ludwig Berberich (23. Febr.), Eugen Schmitz (12. Juli), Elly Ney (27. September).

Gustav Friedrich Schmidt †.

Von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Am 19. Dezember 1941 ist, der Außenwelt unerwartet, in Fürstenfeldbruck bei München Gustav Friedrich Schmidt gestorben. Der hervorragende Musikgelehrte, dem die Gabe künstlerischen Empfindens und Gestaltens verliehen war, gehörte zu jenen stillen Arbeitern, denen es nicht im Sinne liegt, ihre Person über ihre von ihnen als selbstverständliche Pflicht betrachtete Leistung zu stellen. Die deutsche Musikwissenschaft — und mit ihr die deutsche Musik — verdankt ihm allein die Kenntnis des Wesens und der Geschichte der frühdeutschen Oper. Diesem Fragenkreis galt seine Lebensarbeit, die er 1918 mit dem Beitrag „Die frühdeutsche Oper in Leipzig" (Sandberger-Festschrift) begann, mit seinen Studien über einzelne Lokalgebiete fortsetzte und 1933/34 mit seiner gründlichen und umfassenden zweibändigen Monographie „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. C. Schürmanns" (Verlag Gustav Bosse, Regensburg) krönte. Seine letzte Tat war die vorbildlich zu heißende Revisionsausgabe von Johann Wolfgang Francks Oper „Die drey Töchter Cecrops" (Landschaftsdenkmale Bayern, Band 2, 1938).

Mit dem Forscher ist der Lehrer zu nennen, aus dessen Wirken die unendliche Güte seiner echten, warmherzigen menschlichen Persönlichkeit sprach, jene Begeisterungsbereitschaft, die seine künstlerische Natur offenbarte. Schmidts kompositorisches Schaffen, in dessen Mitte eine leider immer noch unaufgeführte Volksoper „Die Glücksritter" steht, kommt aus der Tiefe menschlichen Empfindens und atmet in den Balladen und Liedern die Lauterkeit einer vornehmen, deutschbewußten Haltung. Nur derjenige, der Schmidt kannte, weiß, was wir an diesem lieben treuen Menschen, Künstler und Gelehrten verloren haben, der in allem besonders eines war: ein Deutscher.

Gustav Friedrich Schmidt wurde am 11. August 1883 in Rostock geboren, studierte in Berlin und

München bei Hermann Kretzschmar, Adolf Sandberger (1910 Dr. phil.), Hans Pfitzner und August Schmid-Lindner. 1922 habilitierte er sich in der Universität München und wurde 1929 zum Professor ernannt.

Abschied von Hanns Rohr.

Von Dr. Wilhem Zentner (im Felde).

Aus der Vollkraft seines Schaffens, das vor kurzem erst durch die Berufung zum Chefdirigenten der Philharmonie des Generalgouvernements neuen Auftrieb und lockende Möglichkeiten zur Entfaltung einer höchsten künstlerischen Reife empfangen hatte, ist Dr. Hanns Rohr, wenig mehr als 50 Jahre alt, am 6. Januar 1942 durch einen plötzlichen Tod abberufen worden. Der Verstorbene, Sohn des Münchener Malers und Radierers Wilhelm Rohr, hatte sich ursprünglich der Laufbahn des aktiven Offiziers zugewendet, bis ihn Felix Mottls Rat auf die Musik als eigentliche Lebensaufgabe verwies. Rohr war ein hervorragender Pianist, ein begnadeter Kammermusikspieler und Liedbegleiter, zugleich aber auch der geborene Dirigent. Er begann als Solorepetitor der Münchener Oper, bis ihn der Ausbruch des Weltkriegs aus diesen Anfängen seiner künstlerischen Tätigkeit riß. Als Offizier erfüllte er seine Pflicht dem deutschen Vaterlande gegenüber und kehrte als Hauptmann, mit vielen Auszeichnungen geschmückt, aus dem Felde heim. Aber der Kampf ging für Hanns Rohr weiter. Durchdrungen von dem Bewußtsein, als Musiker einer der edelsten menschlichen Berufungen zu dienen und in diesem hohen Amte ein Führer des Volkstums zu seinen erhabensten Werten zu sein, war Hanns Rohr allzeit ein Vorstreiter deutscher Musikgesinnung, und das in Zeiten, wo man leichter seinen Weg gemacht hätte, wären die Segel in Windrichtung der atonalen Zeitrichtung gesetzt worden. Nach kurzer Wirkenszeit in Karlsruhe und Düsseldorf übernahm Dr. Hanns Rohr in seiner Vaterstadt München als Leiter der Konzertgesellschaft für Chorgesang das Erbe Eberhard Schwickeraths. In fünf Jahren hat er, ein unermüdlicher Arbeiter, gewohnt die Impulse eines heilig glühenden Herzens an seine Aufgabe zu verschwenden, nicht weniger als 70 Chor- und Orchesterkonzerte geleitet. Mit der Münchener Bruckner-Jahrhundert-Feier 1924, mit dem 15. Deutschen Bachfest und der Beethovenfeier 1927 bleibt sein Name als dem eines Hauptträgers der künstlerischen Verantwortung immerdar verbunden. Nach seiner Vermählung mit der Geigerin Hedwig Faßbaender, die ihm vor zwei Jahren im Tode vorangegangen, zog sich Rohr mehr in die stilleren Bezirke der Kammermusik zurück. Unvergeßlich werden allen, die daran teilhaben durften, jene Abende bleiben, da das Ehepaar Rohr-Faßbaender im wehenden Atem unmittelbarer Wahlverwandtschaft Mozarts Violinsonaten musizierte und in ihrer Wiedergabe Mozarts Geist und Herz aus berufensten Händen empfangen ließ. Und — seltsame Fügung! — im unmittelbaren Nachhall des großen Mozartgedenkjahrs ist Hanns Rohr nun von uns gegangen: als ob der Genius, den der Verstorbene am tiefsten geliebt und am höchsten geehrt hat, ihn zu sich gewinkt habe, wohl wissend um die Schöne eines solchen Hingangs, der durch diese sinnbildhafte Beziehung manches von seiner Tragik und Bitternis verliert.

Noch einmal Marie von Bülow.

Von Helene Raff, München.

Am 12. Februar ds. Js. wäre Marie von Bülow 85 Jahre alt geworden. Aber bereits am 20. August 1941 hat dies seltene preiswürdige Frauenleben sein Ende gefunden; ausführlich ist es in unserer Zeitschrift gewürdigt worden. Marie von Bülow hätte ihren Platz in der Geschichte deutscher Kunst schon allein verdient als Gattin des großen Musikers, dessen 48. Todestag mit ihrem 85. Geburtstag zusammentrifft. Aber sie hat uns außerdem sein geistiges Wesen erhalten in der achtbändigen Gesamtausgabe seiner Briefe und Schriften, in der verkürzten Volksausgabe, in dem Büchlein „Hans von Bülow in Wort und Leben". Und dann, noch im Weltkrieg, flocht sie ein neues Blatt in den unverwelklichen Kranz, der den Namen Bülow schmückt: sie begann ihre „Mittwoche", die der Künstlerhilfe gewidmet, unzähligen Bedürftigen zum Segen gereichten. Marie von Bülows Heim war eine Pflegestätte deutscher Kultur; berühmte Künstler ließen unsterbliche Werke erklingen; sie selbst jedoch setzte die Kunst ihrer Jugend, durch die sie von der Bühne herab die Zeitgenossen entzückt hatte, an den Vortrag alter und neuer Dichtung. Ihre Stimme mit dem Celloklang, den Hans von Bülow tief empfunden, ihre anmut- und hoheitvolle Erscheinung, ihre vollendete Sprechkunst stehen lebendig in Aller Gedächtnis, die so glücklich waren, sich daran zu erquicken.

Am 28. Dezember 1941 hat im Konzertsaal der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg eine Gedenkfeier für die herrliche Frau stattgefunden, zu der Eugenie de Gruyter, Marie Rauchseisen-Ivogün, Prof. Dr. Fritz Stein und Emmy Stalmann aufgerufen hatten. Berta Schemann und Staatsminister R. Schmidt-Ott sprachen eindrucksvoll zu Marie von Bülows Gedächtnis; in Meisterklängen feierten sie Prof. Dr. Edwin Fischer, Kammersängerin Emmi Leisner, Prof. Michael Rauchseisen, Kammersänger Karl Schmitt-Walter. Der Erfolg war derartig, daß, wie wir hören,

eine alljährliche Wiederholung erwogen wird. So wirkt die Unvergeßliche noch über Zeit und Tod hinaus.

Ernſt Riemann 60 Jahre.

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

Ernſt Riemann, der Münchener Pianiſt und Klavierpädagoge, der am 24. Januar ſeinen 60. Geburtstag begehen konnte, zählt zu jenen Naturen, die ihr Weſen verhältnismäßig früh zur klärenden Reife zu entwickeln vermochten, dann aber in dieſem Zuſtand verharren, ohne zu altern. Um Riemanns künſtleriſche Eigenart zu charakteriſieren, liegt einem wohl das Wort „Gediegenheit" auf der Zunge; allein man ſpricht es trotzdem nicht aus, wohl wiſſend um gewiſſe Irrtümer, die hieraus entſtehen könnten. Denn ein gedankenloſer Sprachgebrauch, der ſelbſt aus der Not eine Tugend zu machen ſtrebt, bedient ſich nur zu gerne dieſes Ausdrucks, um mit ihm eine gewiſſe Kühle des Empfindens, einen Mangel an Temperament zu bemänteln. Jedoch das gerade Gegenteil iſt bei Ernſt Riemann der Fall. Durchſtrömt er doch alles, was er anpackt, mit dem Impuls der Wärme, die ſich bis in die kleinſte Einzelheit ergießt. Dieſe Wärme der unmittelbaren, aus heißem Herzen quellenden Empfindung paart ſich mit der ethiſchen Kraft des verkörperten Werkgewiſſens. Riemann liebt nicht nur die Muſik, die er ſpielt, er heiligt ſie vielmehr und zwar durch einen ſchlichten, verinnerlichenden Ernſt, mit der Pietät deſſen, der um Sendung und Verpflichtung des Künſtlerberufes weiß. Dieſes Grundthema ſeines Weſens hat nicht nur dem Konzertpianiſten, der ſich von Bach bis zu den geliebten Romantikern zu Hauſe fühlt und überdies den Zeitgenoſſen ein erſchloſſenes Herz entgegenbringt, vielmehr auch dem Lehrer viele Erfolge, vor allem aber die Frucht einer tiefen Dankbarkeit aller getragen, die ſolchen Geiſtes einen Hauch verſpürten. Als Profeſſor an der Münchener Akademie der Tonkunſt hat Ernſt Riemann ſeinen Schülern nicht nur Handwerk und Technik, ſondern mit dieſen zugleich eine tiefe Grundanſchauung vom Muſikaliſchen, von Sinn und Aufgabe der Muſik gegeben. Jedoch nicht bloß in der Eigenſchaft des Klavierkünſtlers ſchätzt und liebt Muſikmünchen ſeinen Ernſt Riemann. Sein Weſen iſt umfaſſenderer Art. Als Erwecker und Leiter des Chorvereins für evangeliſche Kirchenmuſik hat er eine muſikaliſche Inſtitution geſchaffen, die aus dem Geſamtbild des muſiktreibenden Münchens nicht mehr fortzudenken iſt. Oder iſt die alljährliche Aufführung der Bachſchen „Johannespaſſion", des „Weihnachtsoratoriums" nicht bereits ein Stück lebendiger Münchener Konzerttradition geworden? Dabei bleibt zu bedenken, daß Riemann für dieſe Aufführung mit verhältnismäßig beſcheidenen Mitteln arbeiten muß; allein gerade darin zeigt ſich der Meiſter. Und wenn Ihnen, verehrter Meiſter, ein ſtiller Blick des Dankes, ein ſtummer Händedruck auch mehr bedeuten als laute Worte der Anerkennung oder der „donnernde" Beifall: heute müſſen Sie ſich einmal von uns auf dieſe Weiſe feiern laſſen! Morgen ſind Sie ja ohnehin wieder mitten im Werk, in der Arbeit, in jenem ſtillen und freudigen Schaffen, das ſich ſelbſt und der Muſik genug iſt!

Deutſche Muſik im alten Bordeaux.

Ein Muſikerleben in Südweſtfrankreich — Alte Klänge — neu belebt.

Von Kriegsberichterſtatter Herbert Herrmann.

PK. Der deutſche Soldat findet in Bordeaux Anregungen auf vielen Gebieten. Es wird manchen intereſſieren, auch einmal etwas aus der Geſchichte des Auslandsdeutſchtums in dieſem Landſtrich Frankreichs zu hören.

Schon ſeit Ende des 15. Jahrhunderts tauchen in den Quellen über die deutſche Kolonie in Bordeaux immer wieder Namen deutſcher Künſtler auf.

Nicht nur das Handelszentrum Bordeaux zog deutſche Kaufleute an, das große Theater, 1773—1780 von dem Architekten Viktor Louis erbaut, lockte als Kulturzentrum der Gironde eine ganze Reihe deutſcher Künſtler nach Bordeaux.

Im Grand Theatre hängt heute noch das Bildnis des bedeutendſten Kopfes, den die deutſche Kolonie auf künſtleriſchem Gebiet hervorgebracht hat. Es ſt der in der deutſchen Muſikliteratur und -geſchichte bekannte Franz Beck.

Er wurde 1730 in Mannheim geboren. Sein Vater ließ ihn zuerſt zum Violiniſten ausbilden. Dann wurde er Schüler von Stamitz, dem Haupt der Mannheimer Schule, deren beſter Meiſter nach Stamitz er werden ſollte. Später ging er nach Paris. Dort ernannte ihn die vierte Klaſſe des Inſtituts zum korreſpondierenden Mitglied. Gegen 1780 ging er nach Bordeaux, wo er als Dirigent an der Oper tätig war und die Konzerte leitete. Er wurde Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften und Künſte. 1797 gründete Beck den erſten Muſikverlag in Bordeaux.

Sein Schaffen als Komponiſt war fruchtbar. Er veröffentlichte insgeſamt 25 Symphonien. 1783 komponierte er ein Stabat mater. Ferner erſchienen Meſſenteile, Melodramen und Ballette. In der Ausgabe ſeiner 6. Symphonie nennt Beck ſich ſtolz: „Kammervirtuoſe ſeiner Hoheit des Kurfürſten von der Pfalz

und Schüler von Stamitz". Im deutschen Handbuch für Musikwissenschaft wird von Beck ausführlich gesprochen, und die Fortschrittlichkeit seiner Musik betont.

Ein Portrait, das man seinem Andenken im Grand Theatre widmete, zeigt den Komponisten fast lebensgroß. Die Ausführung ist handwerklich einwandfrei. Stil und Portraitauffassung sind bezeichnend für den Beginn der bürgerlichen Epoche der europäischen Kunst und entsprechen in unserer deutschen Malerei etwa der Art des gleichzeitigen deutschen Bildnismalers Anton Graff (gestorben 1813). Beck sitzt an einem runden Tisch, die Linke blättert in der Partitur seines „Stabat mater", sein Auge ist nachdenklich in die Ferne gerichtet. Bei aller im ganzen etwas trockenen Bildnisauffassung spricht aus dem kühn und energisch geschnittenen Gesicht deutlich Geistiges. Die gewisse Bitterkeit um den Mund mag von Kämpfen sprechen, die der landfremde Musiker sicher durchzustehen hatte, um schließlich Dirigent der Oper und der einflußreichste Musiker der Stadt zu werden. Oder ist es die Enttäuschung über den Mangel an Anerkennung, die den Künstler in die Fremde getrieben haben mag?

Am meisten aber interessiert es den Musikfreund, mit eigenen Ohren eine Probe aus dem Musikschaffen dieses deutschstämmigen Künstlers zu hören. Den bordeleser Landsern war dazu vor kurzem Gelegenheit gegeben.

Uraufführung in Bordeaux 1941.

Noch vor Weihnachten begann in Bordeaux eine Reihe von Veranstaltungen „Musik und Dichtung". Den Auftakt bildete eine Veranstaltung, bei der neben anderen musikalischen und literarischen Darbietungen das Kammerquartett einer Nachrichtenabteilung die Uraufführung der von *Beck* komponierten Ouvertüre und Zwischenaktmusik zu dem Drama in Versen „Der Graf von Comminges" von Arnaud de Baculard bringt. Die Arbeit entstand im Jahre 1790, in dem am 14. Mai das Drama in Paris erstmalig aufgeführt wurde. Das Manuskript fand ich bei Arbeiten über die deutsche Kolonie in Bordeaux in der Stadtbibliothek in Bordeaux. In Aufbau und Klangcharakter hat sich Beck sehr fein in den französischen Stil und Geschmack seiner Zeit eingefühlt, aber der deutsche Grundcharakter seiner Musik bleibt unverkennbar. Daß Beck auch sonst deutsche Musik in der Fremde hochhielt, beweist, daß er als erster die Bordeleser mit Mozart, Haydn, Gluck und Händel bekannt machte.

Es lohnt sich, etwas über den Literaturgeschmack der vorrevolutionären Zeit zu sagen, da der Charakter der Musik in einer inneren Beziehung zum Inhalt des Dramas steht, ohne jedoch seine Mängel zu teilen. Auf diese Weise erhalten wir einen Einblick in die Theaterwelt der Zeit Becks.

Damals herrschte die Mode der rührseligen Stücke und Romane. De Baculard gilt als der Erfinder der „Sensiblerie", der „Empfindelei", deren Charakter der späteren deutschen Wertherstimmung gleicht.

Unser Stück ist die tragische und rührende Geschichte unglücklich Liebender. Zwei Kinder befreundeter Fürstengeschlechter „können zusammen nicht kommen", denn Fortuna wirft dem Vater des jungen Grafen de Comminges unerhörte Glücksgüter in den Schoß, die Ursache wiederum des Ruins des Vaters Adeleides sind.

Die Geister der Väter scheiden sich, die Herzen der Kinder bleiben vereint, hinweg über die Leiden der erzwungenen Ehe Adelaidens mit einem gräßlichen Wüterich, der sie in einen finsteren Turm wirft, hinweg über Irr- und Wirrsale, Duelle, Gefängnis- und Eifersuchtsszenen, die der junge Comminges durchmachen muß. Dieser will schließlich Mönch werden, begegnet aber im letzten Augenblick vor den Stufen des Altars Adelaiden, die als Pilger verkleidet Zutritt zum Trappistenkloster gefunden hat, und ausgestreckt auf einem Aschenbett, angesichts der zur Weihe versammelten Brüder ihr Geheimnis offenbaren will. Sie stirbt in den Armen des Grafen, der sich in wilder Verzweiflung über sie wirft und gleichfalls seinen Geist aushaucht! Die Königin Marie Antoinette weinte wie alle Frauen ihrer Zeit über diese rührselige Geschichte, die schon seit 1764 eines der meistgelesenen Bücher der Zeit füllte, und sie schenkte dem de Baculard noch hundert Louisdor obendrein. Das Ganze ist so durchwoben von Liebeskummer, -Not und -Tod, daß man das witzige Urteil eines Kritikers, des Herrn Monselet, verstehen kann, der meinte: „die Werke de Baculards seien voll von einem Jammer, dessen tränenfeuchte Nässe selbst die solidesten Bucheinbände durchdringen würde". Und das will etwas heißen im Lande der Buchbinderei! —

Beck starb in Bordeaux, an der Stätte seines Wirkens und seines Erfolges, am 31. Dezember 1809. Nach seinem Tode wurde ihm in der Kirche Saint Seurin, wo er Organist gewesen war, eine feierliche Messe gelesen, zu der sich alles einfand, was in der Stadt Rang und Namen hatte. Noch heute heißt eine Straße im Quartier Saint Jean zu Bordeaux nach ihm „Rue de Beck".

Das Fagott.

Musikalische Plauderei von Max Zeibig, Bautzen.

Wenn in Lortzings schöner volkstümlicher Oper „Zar und Zimmermann" der Bürgermeister von Saardam auftritt und seine große Arie „Ja, ich bin klug und weise" singt, dann freue ich mich immer

des versteckten Duetts zwischen Baß und Fagott, das schließlich zur großen Versöhnung führt, wenn des Herrn Bürgermeisters gewichtige Schwere und weisheitsvolle Tiefe, die bis hinab zum großen *G* steigt, vom Fagott mit dem großen *F* abschließend übernommen wird. Auch der musikalische Laie nimmt diese so ungemein humorvolle Stelle mit verständnisvollem Schmunzeln auf und bekommt doch allerhand Respekt vor dem Instrument, das in der Musik mehr bedeutet, als man gemeinhin glaubt. Es ist der große Humorist hier, oder wenn es etwa in staccatis lachend auf- und niedersteigt, aber es kann auch singen, weinen und klagen. Zu Unrecht sieht man es noch zu sehr in einer gewissen Aschenbrödelstellung. Was weiß man denn schon vom Fagott?

Ich habe eine alte Liebe zu ihm, zu diesem „Pflaumenbaum", wie die Musiker scherzweise untereinander sagen, und will einiges von ihm erzählen.

Das Fagott sagt das Volk; der Musiker aber nennt es zumeist d e r Fagott. Die Bezeichnung leitet sich vom Italienischen „il fagotto" d. h. „das Bündel" ab, welcher Ausdruck ob der Bauart zu verstehen ist. Das Fagott also ist ein uraltes Instrument. Sein Vorfahre war schon bei den Landsknechten als „der große Pommer" später „Bombardon" in der Familie der Schalmeieninstrumente bekannt. Und wenn der edle lyrische Baron Detlev von Liliencron in seinem prächtigen Gedicht „Die Musik kommt" gleich zu Anfang „brumbrum, das große Bombardon" au marschieren läßt, so könnte man schon meinen, da ja der Baß im Helikon besonders erwähnt ist, das Bombardon sei auch hier das Fagott, und seine Würde wäre damit sogar literarisch bewiesen.

„Der große Pommer" stellt also den Anfang einer instrumentalen Entwicklung dar, in deren Verlauf das Bestreben deutlich wird, das Fagott vom bloßen untermalenden Füllsel zum charaktereigenen Melodieninstrument zu machen. Das ist ein langer Weg. Aus einem Ganzen werden Teile. Das Kesselmundstück wird zum Rohrmundstück. Klappen und Ventile schaffen immer neue Tonmöglichkeiten, und nun besitzt es eine Tonskala, die vom Contra *B* bis zum zweigestrichenen *D* oder gar *Es* und *E* reicht. Damit hat es den größten Tonumfang aller gebräuchlichen Holzinstrumente, der Flöten, Klarinetten und Oboen, einen Tonumfang, der durch das Contrafagott noch eine Oktave tiefer geführt werden kann.

Bereits als zu Zeiten der Klassiker, Haydn, Mozart, Beethoven das Horn nur seine Naturtöne hatte, trat das Fagott oft ergänzend an seine Stelle, es stützte aber ebenso das Cello und den Kontrabaß, und gern gaben die Meister ihm, seinen Tonmöglichkeiten entsprechend, besondere Aufgaben, weshalb ihre Sinfonien bei den Fagottisten auch recht beliebt sind.

Ich habe einen Freund, der erster Fagottist einer deutschen Oper ist. Ich kannte ihn, als er noch primus omnium seines Gymnasiums war und schätzte ihn schon damals als ganz ausgezeichneten Klavier- und Cellospieler. Auf meine Frage, wie er, der als Musiker und auch sonst so viele Möglichkeiten gehabt habe, gerade zum Fagott gekommen sei, antwortete er mir: „Vielleicht aus Neigung zum Skurrilen!" Nun, so „skurril" hat er die Sache doch nicht erfaßt, sondern er hat mit großem Ernst und Fleiß bei einem tüchtigen Dresdner Meister studiert und ist, soviel ich es beurteilen kann, wohl selbst als ein Meister seines Faches anzusprechen. Es war gewiß ein inneres Muß, das ihn zu diesem Instrument trieb, jenes Muß, das erst den wahren Künstler ausmacht, der von seiner Kunst besessen ist. Natürlich hatte er die notwendigen physischen Voraussetzungen für sein Instrument, gesunde Zähne, kräftige Lunge und jenes ursprüngliche Empfinden für die Tonbildung, daß also der Ton durch den rechten weichen Anstoß nicht knallig werde, daß er schön rund und voll komme, in der Höhe nicht dünn, gepreßt und gequetscht und in der Tiefe nicht schnarrend klinge.

Mit all diesen Vorzügen bleibt der Fagottist vor anderen Bläsern doch benachteiligt. Der Trompeter z. B. hat es gut. Er kann „seine Liebe blasen". Der Waldhornist ruft „ihr" romantische Klänge herauf. Der Hirt bläst Schalmei. Selbst der Flötist kann seiner Schönen eine Serenade bringen. Wenn aber der Fagottist sein Fagott zur Liebesflöte seiner Lebensorgel machen wollte, würde das wohl ein wenig komisch wirken. Sein Instrument dient dem Ganzen und dient ihm groß und umfänglich. Man höre nur einmal — über den genannten Klassikern — wenn in Beethovens „Fidelio" die große Leonoren-Arie (A perfido!) mit dem Fagott erklingt, vielleicht auch, wenn es im 3. Akt der „Meistersinger" den humpelnden Auftritt Beckmessers musikalisch so fein anzeigt! All solche Aufgaben freuen den Fagottisten. Bloß so ein bißchen mitgenommen zu werden, wie im „Fliegenden Holländer" oder im „Lohengrin", das kann ihn nicht begeistern. Aber ein Konzert blasen! Das ist etwas! Wozu hat denn der Mozart sein schönes B-dur-Konzert geschrieben, in dem sich das Instrument in seinen vollen Klangwirkungen so schön ausspielen kann? Und wozu gibt es die großen technischen Anforderungen in Webers Konzert in F-dur? Erprobt wollen sie sein! Wie auch das Concertino hongarese, das Weber selbst nach einem eigenen Bratschenstück bearbeitete.

War's nicht in Mergentheim, wo ich einst im sommerlichen Wirtsgarten der Kurkapelle lauschte! Volkstümliche Programmusik. Mitten drin ein Fagott-Solo. „Der kleine Brummbär." Großer Beifall!

Und eine Zugabe. „Teddybärs Traum." Aber das geht in seinem Scherz an der tieferen Bedeutung des Instrumentes und dem künstlerischen Ehrgeiz seiner Bläser doch etwas vorbei. Mir scheint, es könne sogar ein wenig Sinnbild des Lebens sein. Der tüchtige Fagottist nimmt sein Instrument wichtig. Er ist als Musiker ein ganzer Kerl. Gelegentlich tritt er wohl gern einmal mit besonderer Leistung hervor. Im übrigen dient er aber, und oft sehr unauffällig, der Gemeinschaft, dem Konzert des Ganzen. Und wir halten's auch hier mit Richard Wagners großer Kunst- und Deutschgesinnung: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!"

Musikalische Telephonnummern.

Von Prof. Dr. Wilhelm Westphal, Berlin-Zehlendorf.

Es ist nicht jedermanns Sache, Telephonnummern zu behalten. Der eine versucht es mit dem geistigen Auge, der andre mit dem geistigen Ohr. Aber es bleibt ein Kreuz. Für Leute aber, die nur ein klein wenig musikalisch sind, gibt es noch ein sehr probates Mittel, bei dem auch das geistige Ohr mithilft. Es braucht aber keine öde Ziffernfolge zu behalten, sondern nur eine kleine Tonfolge, eine kleine Melodie, die mittels eines ganz einfachen Schlüssels die Telephon-Nummer ergibt. Dazu braucht man nur den einzelnen Tönen der C-dur-Tonleiter vom c bis zum e der nächsthöheren Oktave die Ziffern von 0 bis 9 zuzuordnen:



Jeder Ziffer entspricht also ein bestimmter Ton und jeder Ziffernfolge eine bestimmte Tonfolge, die man nach einiger Übung leicht behalten kann, um so leichter, je sangbarer sie ist. Aber auch schnurrige Tonfolgen kann man sich ganz gut einprägen. Meine eigene Telephon-Nummer z. B. lautet nach diesem Rezept:



Das kann man ganz gut behalten. Man kann sich das Behalten noch erleichtern, wenn man der Melodie einen kleinen Text unterlegt, der irgend einen Bezug auf den Inhaber des Anschlusses hat, oder, wenn es geht, einfach den Namen des Inhabers selbst. Man kann überdies die Tonfolge sangbarer machen, indem man einen geeigneten Rhythmus wählt; auch die Verwendung kurzer und langer Noten und die Abwandlung durch Verwendung von ♯ und ♭ soll nicht verboten sein. Auch als „Familienpfiff", mit dem uns unsere Freunde von der Straße her auf ihr Erscheinen aufmerksam machen, ist die musikalische Telephonnumer sehr geeignet.

Einen besonderen Seltenheitswert erhalten nunmehr aber solche Nummern, die in der musikalischen Verschlüsselung eine allgemein bekannte Tonfolge ergeben. Solche Nummern kann man nie wieder vergessen:



Natürlich ist unser Verfahren keineswegs auf Telephonnummern beschränkt und kann genau so gut auf andre Ziffernfolgen, Nummern von Postscheck- und Bankkonten, Mitgliedsnummern bei Vereinen usw. angewendet werden. Auch größere Ziffernfolgen kann man sich auf die gleiche Weise merken. So lautet die Vertonung der ersten 14 Ziffern der bekannten Zahl π:



Ich stelle es einem schöpferischen Musiker anheim, dies als Thema einer Fuge zu verwerten, um damit diese wichtige Zahlen den Ohren und dem Gedächtnis der Mit- und Nachwelt gebührend einzuprägen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Joſef Schuder, im Felde (Oktober 1941).

Aus den im Oktoberheft genannten Silben waren folgende 19 Worte zu bilden:

1. **Duettino**
2. **„Auf den Leip"**
3. **Salzburger Mozartfeſtſpiele**
4. **Kapellmeiſter**
5. **Opernſpielplan**
6. **Eliſabeth**
7. **Norma**
8. **Impromptu**
9. **Geigenvirtuos**
10. **Lorelei**
11. **Italien**
12. **Chorliederbuch**
13. **Harmonika**
14. **Erdlen**
15. **Opernſängerin**
16. **Papageno**
17. **Flotow**
18. **Ekſtaſe**
19. **Roſenkavalier**

Lieſt man die Anfangs- und Endbuchſtaben von oben nach unten, ſo findet man die Oper

„Das koenigliche Opfer"

und den Ort der Uraufführung:

„Opernhaus in Hannover"

Der Komponiſt der Oper iſt

Georg Vollerthun.

Unter den eingegangenen richtigen Löſungen entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Wachtmeiſter Otto Stammeyer;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Gertrud Abigt-Chemnitz;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Irene Cerny-Haunſtetten-Augsburg
und je einen Troſtpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Lehrer Guſtav Bubke-Salzwedel, Max Steinecke-Braunſchweig, Feldwebel Michael Thum und MD Martin Zieri-Altdorf/Schweiz.

*

Diesmal gilt es Abſchied nehmen von einem unſerer treueſten Rätſelfreunde: Rektor Richard Gottſchalk-Berlin, der uns im November noch aus einem ländlichen Aufenthalt die Löſung zum diesmaligen Rätſel mit den nie fehlenden begleitenden Verſen ſandte, nahm ein kurzes ſchweres Leiden am 8. Januar ds. Js. aus dem Leben. Unſere Rätſelfreunde fanden ſeinen Namen unentwegt allmonatlich — auch bei den ſchwierigſten Aufgaben, deren Löſung nur wenigen gelang — ſtets war er bei den ganz „Unentwegten". Und wir bewunderten oftmals ſeine für einen Nichtmuſiker erſtaunlich weitreichenden Kenntniſſe auf allen Gebieten der Muſikgeſchichte, die er immer in flüſſige Verſe zu gießen wußte. Daneben ergötzte uns oft der feine Humor, der aus dieſen Verſen ſprach. So nehmen wir nun Abſchied von ihm mit der Verſicherung, daß er in unſerem Andenken weiterleben wird.

*

Auch diesmal können wir wieder eine erfreulich hohe Zahl Sonderprämiierungen für gelungene Sonderbeiträge verteilen. So iſt Lehrer Fritz Hoß-Salach mit dem Soldatenlied „Je länger, je lieber" nach Worten von Max Barthel ein beſonders guter Wurf gelungen, Satz und Weiſe verbinden ſich zu einer glücklichen Einheit. Die weihnachtliche Jahreszeit, in die die Rätſellöſung fiel, hat manchen Einſender zu einer darauf beſonders abgeſtimmten Beigabe veranlaßt. So erhalten wir von Hauptmann Walter Rau das 4. ſeiner neuen Adventslieder „Vorweihnacht" nach eigenem Text, ein ſchönes, anſprechendes Lied, das in Erfindung und Satz den Muſiker erkennen läßt. KMD Richard Trägner-Chemnitz erfreut uns mit einem wie immer meiſterlichen Präludium und Doppelfuge Des-dur für Orgel. Dieſen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Kantor E. Sickert-Tharandt/Sa. hat in ſeinem Weihnachtslied auf Worte von Marie Bunge und in ſeiner Weihnachts-Phantaſie über „Quem pastores laudavere" einfache, warm empfundene Melodien geſtaltet. „Der Gruß ins Feld", den Walter Goos-Nußbaum nach Worten von Georg Büſing ſendet, zeigt gute Erfindung der Melodie und einfachen guten Satz. Auch ſein Lied „Für Deutſchland" nach Worten des im Oſten gefallenen jungen Kriegsfreiwilligen Eberhard Kiefer und „Dem Führer" nach Worten von Mathilde Terle ſprechen in ihrer Schlichtheit zum Herzen. Hermann Claudius' „Herbſtliche Weisheit" hat Studienrat Erich Lafin geſchmackvoll für Sopran, Alt und Flöte geſetzt. Innige ſchöne Lieder in ſchlichtem Satz legt Rudolf Oswald Strobel-Bärenſtein in ſeiner „Heiligen Wende" und ſeinem „Weihnachtsabend" vor. Prof. Georg Brieger-Jena erweiſt ſich in zwei weihnachtlichen Orgelwerken wieder als ein Meiſter ſeines Inſtruments. Studienrat Martin Georgi-Thum regte das Rätſel zu einem wohlgelungenen Streichtrio für 2 Violinen und Viola an. KMD Arno Laube-Borna („Baltiſches Lied" zur Jahreswende für gem. Chor), Lehrer Rudolf Kocea-Wardt („Die Stadt" nach Storm für Geſang u. Kl.) und Kantor Herbert Gadſch-Großenhain/Sa. („Im

Frieden dein" nach einer Altstraßburger Weise für dreistimmigen gem. Chor, zwei Violinen und Violoncello) finden in ihren Liedern jeweils die durch den gewählten Text gegebenen stimmungsvollen Töne. Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg i. Br. bietet mit seinem Präludium, Fuge und Choral für Orgel eine anerkennenswerte Leistung, der sich Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Martha Brendel-Augsburg und Bruno Fischer-Halle/Sa. ihrerseits mit launigen Versen anschließen. Ihnen allen sei ein Sonderpreis von je Mk. 6.— zuerkannt. Und schließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.—: Wolfgang Erich Häfner-Lahr i. B. für seine schlichte Vertonung der Worte von Wolfgang Kockjey „Und dennoch" und Walter Heyneck-Leipzig für seine Verse der Verehrung an Georg Vollerthun.

Weitere richtige Lösungen sandten:

Kantor Walter Baer, Lommatzsch i. Sa. — Reha Bardkhausen, Bremen — UO Günter Bartkowski — Hans Bartkowski, Berlin — Gertrud Beck, Rostock i. M. — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. Pirmin Biedermann, Guben — Eva Borgnis, Frankfurt/M. — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. — Gertrud Brinckmeyer, Berlin — Lehrer Carl Buchholz, Ahe über Horrem / Bez. Köln —
Helmut Degener, Jena — Elisabeth Dürschner, Nürnberg —
Erwin Feier, Ludwigshafen/Rh. —
Postmeister Arthur Görlach, Jena — Hermann Grimbach, Waxweiler —
Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Walter Hilmer — Gisela Hoffmann, Jena —
Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — Gefr. Helmut Link —
Oberinspektor Hubert Meyer, Walheim bei Aachen —
Amadeus Nestler, Leipzig — Dr. K. W. Niemöller, Gelsenkirchen —
Pfarrer Friedrich Okfas, Altenkirch/Ostpr. — Alfred Oligmüller, Bochum —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Frankfurt/M. —
Kriegs-Verwaltungsinspektor Günter Reichel — Dr. Walter Richter, Quedlinburg — Student Erich Rösner, Olbersdorf/Sudetenland — Hans-Joachim Rothe —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Königsberg i. Pr. — Käthi Schmidt, Braunschweig — Ernst Schumacher, Emden — Jenny Spiegelhauser, Chemnitz — Inspektor Christian Stöcker, Würzburg — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Studienrat Hermann Walter, Hamburg — Leutnant Bruno Wamsler — Maud Wiesmann, Bocholt i. W. — Otto Wolf, Landskron —
Studienrat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb. — Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg / Wtbg.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Elisabeth Dürschner, Nürnberg.

I.

Aus den Silben:

al — ber — ca — cherl — co — de — di — do — e — e — egk — eh — el — fen — gas — ge — gen — ger — gra — has — in — is — kes — la — lai — ler — lers — let — lie — li — lied — lin — lu — lu — mann — mar — mas — me — mer — mi — nä — na — na — ni — ni — no — pa — pan — ri — ri — ri — rol — se — sel — sil — so — som — ten — ter — ter — ti — ti — tis — tho — to — to — um — un — va — ve — ve — wal — za — zel

sind 26 Wörter nachstehender Bedeutung zu suchen. Die Anfangsbuchstaben der gefundenen Wörter von oben nach unten gelesen ergeben den Titel einer deutschen Oper.

1. Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts
2. Norwegische Pianistin (Vor- u. Zuname) † 1903
3. Vortragsbezeichnung für entschlossen
4. Zeitgenössischer Märchenkomponist (Vor- und Zuname)
5. Zwischenspiel
6. Zeitgenöss. Komponist und Kompositionslehrer in Duisburg
7. Nochmals ein zeitgenössischer Komponist
8. Lehrer Paganinis
9. Liederkomponist † 1922
10. Theatralische Vorstellung, bei der die Handlung durch Gebärden ausgedrückt wird
11. Schwiegervater Telemanns
12. Deutscher Opernkomponist
13. Oper von Carl Maria von Weber

14. Französischer Opernkomponist
15. Verfasser eines neuen Unterrichtswerkes für Violinspieler
16. Italienischer Musikhistoriker
17. Musikschriftsteller
18. Volksliederkomponist † 1836
19. Operettenkomponist
20. Oper von Gluck
21. Chorwerk von Hugo Wolf
22. Kölner Hochschulprofessor
23. Berühmter Musikgelehrter † 1784
24. Kölner Hochschulprofessor
25. Klavierstücke von Schumann
26. Italienischer Ausdruck für ernst

II.

Aus den Silben:

ar — berg — co — do — ei — ge — gen — ha — len — li — man — ment — nach — ne — ran — tanz

sind 6 Wörter nachstehender Bedeutung zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, den Namen des Komponisten obiger Oper ergeben:

1. Figur aus einer Wagneroper
2. Komponist von Märschen
3. Figur aus „Fidelio"
4. Lautenartiges Saiteninstrument
5. Gegenteil von einer Originalkomposition
6. Tanzform

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Mai 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämmiierung vor. Z.

*

Zu dem Pianistischen ABC im Dezember-Heft 1941 bitten wir nachzutragen:
Nr. 16. Bezeichnung für den letzten Satz aus Webers Werk **24** (nicht 20)
Nr. 21. Italienischer Pianist, Schüler Clara Schumanns.
Nr. 21 ist in Nr. 22 abzuändern.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MOZART-FEIERN IN DEN NIEDERLANDEN.

Von Hans Merx, Amsterdam — Köln.

1. Mozartfeier der Stadt Amsterdam.

Bei der kulturellen Bedeutung, die Amsterdam als Hauptstadt der Niederlande einnimmt, ist es zu begrüßen, daß die Stadt sich entschloß, anläßlich der 150. Wiederkehr des Todestages *Mozarts* eine Reihe von Gedenkfeiern in Amsterdam zu veranstalten. Eine Stadt wie Amsterdam, die nicht nur auf Grund ihrer architektonischen Schönheiten, sondern auch durch das rege künstlerische Interesse eines großen Teils der Bevölkerung kulturell zu einer führenden Stellung berufen ist, erscheint als Mittelpunkt künstlerischer Ereignisse von besonderer Bedeutung.

Eingeleitet wurde die Mozart-Festwoche der Niederlande im Ratssaal des Städtischen Rathauses zu Amsterdam, wo bei einem Empfang zahlreicher Ehrengäste Bürgermeister Voute Gelegenheit nahm, auf die Bedeutung der niederländischen Hauptstadt als einem europäischen Musikzentrum hinzuweisen. Bürgermeister Voute betonte die enge Verbundenheit, die zwischen den Niederlanden und dem Salzburger Meister bestanden hat und erinnerte an dessen längeren Aufenthalt im Haag und sein Schaffen in diesem Lande. So hätte Amsterdam als kulturelles Zentrum der Niederlande es sich zur ehrenvollen Aufgabe gesetzt, dem Genius Mozart besonders zu huldigen.

Die Reihe der Darbietungen begann am selben Abend im kleinen Saal des Concertgebouws mit kammermusikalischen Werken: Divertimento in Es-dur, Sonate in A-dur und Quartett in g-moll. Das Bresser-Trio spielte mit freudiger Hingabe und gutem Stilgefühl, während der ausgezeichnete Pianist George van Renesse sich des Klavierpartes der Sonate liebevoll annahm.

Das Concertgebouworchester brachte am folgenden Abend die g-moll-Symphonie unter Willem van Otterloo, der dem Werk erschütternden

dramatischen Ausdruck verlieh. Willem Andriessen spielte mit reifer Meisterschaft das große A-dur-Konzert mit Orchester und Ruth Horna mit ihren reichen, trefflich geschulten Stimmitteln sang mit beseeltem Ausdruck die begeisternde Motette „Exultate, jubilate". Eingeleitet wurde das Konzert mit der Ouvertüre „Cosi fan tutte".

Eine Mozart-Gedenkstunde im intimen Rahmen fand am folgenden Tage im kleinen Saal des Concertgebouws statt. In ihrem Mittelpunkt stand die Ansprache Dr. Rudolf Mengelbergs, der es in meisterhafter Weise verstand das Bild des Menschen Mozart aus dem Werk des Tonmeisters zu erklären und in neuem Licht erstrahlen zu lassen. Die ungemein stimmungsvolle Feier wurde beschlossen mit dem Bläserquartett in Es-dur, das von den Spielern Stotijn, Gall, Bos, de Klerk und Felix de Nobel bestritten wurde.

Im weiteren Verlaufe hörten wir vom Concertgebouworchester unter van Beinum die Jupiter-Symphonie und dann eine künstlerisch hervorragende Wiedergabe des „Requiem" mit ersten niederländischen Kräften, wie Jo Vincent, L. van Tulder u. a.

Gegen Ende der Festwoche hatte die Niederländisch-Deutsche Kulturgemeinschaft zu einem Empfang im Amstel-Hotel eingeladen, wo Dr. Kniffler, der Leiter der Deutschen Oberschule Amsterdam, noch einmal die Idee der Mozart-Ehrung in den Niederlanden treffend zusammenfaßte und in formvollendeter Weise auf die Bedeutung des unsterblichen Meisters grade auch für unsere Tage hinwies.

Eine Aufführung der Oper „Die Hochzeit des Figaro" in der Stadsschouwburg unter der Leitung von Den Hertog brachte die Mozarttage der Stadt Amsterdam zum Abschluß. Mit dieser Festwoche, die in Zusammenarbeit mit dem Concertgebouw und auf Anregung des Arbeitskreises der Niederländisch-Deutschen Kulturgemeinschaft veranstaltet wurde, haben die Niederlande den Beweis erbracht, daß sie in der großen und umfassenden Huldigung, die Europa dem großen musischen Genius darbrachte, ihre Stimme zu erheben gewillt und in hohem Maße befähigt sind.

2. Mozart-Gedenkfeier im Niederländischen Rundfunk.

Mit *Mozarts* Ouvertüre „Il sogno di Scipione" und *Philipp Jarnachs* „Musik mit Mozart" eröffnete Pierre Reinards die Mozart-Gedenkfeier im Niederländischen Rundfunk, nachdem zur Einleitung der Festtage schon ein intimes Zusammensein in einem alten Patrizierhause in Amsterdam vorausgegangen war, wo in stimmungsvoller Umgebung unbekannte Kammermusik von Mozart und die Aufführung des Singspieles „Bastien und Bastienne" von feinster Wirkung waren.

Die Mozartfeier des Niederländischen Rundfunks erhielt ihre besondere Note dadurch, daß vornehmlich unbekannte, oder selten gehörte Werke des unsterblichen Meisters zur Aufführung gelangten. So hat denn der Rundfunk in den Niederlanden mit den vorzüglichen, ihm zu Gebote stehenden künstlerischen Mitteln eine wichtige Aufgabe auf sich genommen. Es darf gesagt werden, daß der Niederländische Rundfunk seine selbstgestellte Aufgabe vorbildlich gelöst hat. Die Darbietungen der Festperiode standen durchweg auf hoher künstlerischer Stufe. Besondere Erwähnung verdienen die C-dur-Symphonie, die sogenannte „Salzburger Symphonie", die Ouverture „Apollo und Hyacinth" und die Aufführung der komischen Oper „Gärtnerin aus Liebe". Von Willem Andriessen hörte man das pianistisch fein herausgearbeitete kleinere Klavierkonzert in A-dur und das Konzert in B-dur mit Orchester. Corry Bijster bot mit der Wiedergabe der selten gehörten Sopranarie „Ah, lo previdi" stimmlich und musikalisch einen ungetrübten Genuß.

Von ungewöhnlichem Interesse war auch das Notturno in D-dur für vier Orchester, die aus je einem Streichquartett mit je zwei Hörnern bestanden. Nicht unerwähnt dürfen die herrlichen kirchenmusikalischen Chorwerke bleiben, die der Kammerchor Felix de Nobel zur Mozartfeier beisteuerte. „Vesperae de Confessores" und die sehr selten gehörte „Litanei" wurden mit ebenmäßiger, ausgeglichener Stimmgebung und feinem Stilgefühl klangschön zu Gehör gebracht. — In die verklärte Schönheitswelt Mozartscher Musik, ob Symphonie, Kammermusik oder Chorgesang, klingt nur selten und von ferne des Lebens Alltag nach. Und in diesem Geiste wurde in den Mozartgedenkfeiertagen im Rundfunk musiziert und gesungen.

MOZART-WOCHE IN NÜRNBERG.
30. November bis 6. Dezember 1941.

Von Dr. Eva-Maria Schneider, Nürnberg.

Das Theater der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg eröffnete seine *Mozart*-Woche mit einer stimmungsvollen Morgenfeier, in deren Mittelpunkt ein von menschlicher Wärme erfüllter, das Tragische im Leben und Wesen Mozarts herausstellender Vortrag von Dr. Otto Hödl-München stand. Die Oper brachte Aufführungen von „Cosi fan tutte" und „Die Entführung aus dem Serail" in älteren Inszenierungen, dann „Die Hochzeit des Figaro" unter der Spielleitung von André von Diehl, die beschwingte Ensembles voll überschäumender Beweglichkeit neben die szenische Ruhe der gefühlsreichen Monologe stellte, und unter der musikalischen Leitung von Alfons Dressel, der dort temperamentvoll sprühende,

hier breit fließende Tempi nahm und Durchsichtigkeit und Leichtigkeit bei Sängern und Orchester an die erste Stelle rückte. Von den Solisten ist in erster Linie Heinz Daniel als Graf zu nennen, dann Sonja Reschke als Susanne und Otto Edelmann als Figaro. Starkes Interesse erweckte die Nürnberger Erstaufführung des „Idomeneo" in der Fassung von Willi Meckbach und in der Inszenierung der Württembergischen Staatstheater (Gustav Deharde), die eine Synthese zwischen stilisierter und naturalistischer Bühnenform suchte. Unter der schwungvoll unpathetischen, instrumental feinsinnigen Leitung von Alfons Dressel sangen die Hauptrollen Hendrik Drost (Idomeneo), Grete Pense (Idamantes), Eva Hadrabova (Elektra), Sonja Reschke (Ilia). Die Mozart-Woche schloß auch einen „Mozart-Abend" der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" am Todestag des Meisters ein, in welchem eine Auswahl der beschwingtesten und heitersten Weisen in gesanglicher, instrumentaler und tänzerischer Darbietung den ernsten Anlaß der Feier vergessen ließ. Die oratorische Umrahmung der Mozart-Woche bildete auf der einen Seite eine durch Opernarien eingeleitete Aufführung des „Requiem" durch den Lehrergesangverein unter der Leitung von Karl Demmer mit dem Solistenquartett Henriette Klink-Schneider, Maria Richter, Heinz Marten, Fred Driffen, auf der anderen Seite eine Aufführung der Kantate „Davidde penitente" mit deutschem Text durch die Chorgemeinschaft Kulturverein unter der Leitung von Max Gebhard mit Henriette Klirk-Schneider, Sonja Reschke, Franz Koblitz als Solisten.

MOZART-FESTTAGE IN PARIS.

Von Dr. Hang Georg Bonte.

Die von der Propagandastaffel Paris veranstalteten *Mozart*-Festtage, die als eine großzügige Bekundung deutsch-französischer kultureller Zusammenarbeit in der Zeit vom 30. November bis 7. Dezember 1941 stattfanden, hatten nicht zuletzt die Aufgabe, Mozarts deutsche Sendung und den Einsatz gerade des heutigen Staates für seine Kunst gegenüber allen Versuchen einer weltanschaulichen Distanzierung nachdrücklich zu unterstreichen. An und für sich sind ja die Bindungen der französischen Musikwelt an Wesen und Werk des Salzburger Meisters außerordentlich eng und vielgestaltig, eine Erscheinung, die sich in gleicher Weise auf das Konzert- und Opernleben wie auch auf die Mozartforschung erstreckt, auf derem Gebiet der greise Graf von Saint-Foix z. Z. an dem Abschluß des fünften und letzten Bandes der bekannten großen Mozartbiographie arbeitet. Rein stilistisch gesehen, neigt der Franzose zu einem Mozartstil, der vor allen Dingen vom Lyrischen, vom Sentiment aus bestimmt scheint, ohne allerdings zu verniedlichen. Der beste Beweis hierfür waren etwa die Mozartauffassung Jacques Thibauds, der außer mit dem A-dur-Violinkonzert unter Münch mit einem Sonatenabend (gemeinsam mit Alfred Cortot) Triumphe feierte, in erster Linie aber die Opernaufführungen. So verriet der „Don Juan" in der Opéra unter Rabaud eine Auffassung, die jenseits der deutschen, dramatischen Gestaltung und der italienischen Neigung zu virtuoser Volkhaftigkeit einen Zug ins Lyrisch-Pathetische im Sinne einer aristokratisch-traditionshaften Gesangsoper zeigte. Demgegenüber gab R. Desormière der „Entführung" in der Opéra Comique eine ungewöhnlich klare, fast mechanische Durchsichtigkeit des Klangbildes.

Neben diesen Aufführungen umfaßten die Festtage den meisterlichen Auftakt des einleitenden Orchesterkonzertes des Conservatoire-Orchesters unter dem blutmäßig deutsch bestimmten Charles Münch, einen Mozartabend des in Frankreich führenden Bouillon-Quartettes und einen Abend des nicht minder ausgezeichneten Pasquier-Trios, hier unter Mitwirkung des deutschen Pianisten Otto Sonnen und der Berliner Sopranistin Gertrud Callam: Im Vordergrund des Interesses standen naturgemäß die deutschen Beiträge zu dem Gesamtverlauf des Festes, von denen der Bremer Domchor unter dem hochbegabten Richard Liesche in erster Linie genannt sei. Seine Ausdeutung des „Requiem" sowie des „Gloria" und „Kyrie" der großen c-moll-Messe darf als das Musterbeispiel eines madrigalhaft geformten Chorklanges und einer restlosen Stilbeherrschung gelten. Gleich lebhaften Beifall fand ein Gastspiel des Gewandhaus-KM Professor Hermann Abendroth. Dieser starksinnige und überlegen gestaltende Musiker hatte vom ersten Augenblick an engsten Kontakt mit dem zumal in den Streichern und Holzbläsern hervorragend besetzten Conservatoire-Orchester und gab auf diese Weise *Jarnachs* geistvoll-bekenntnishafter „Musik mit Mozart" ebenso farbreiches Profil wie *Regers* „Mozart-Variationen" die virtuos entwickelte Klarheit des formalen Ablaufs. In diesem Konzert erzielte der Berliner Pianist Hans Beltz mit dem gefühlsstark und formklar gespielten c-moll-Konzert einen bemerkenswert starken Erfolg. Auch das Collegium musicum Prof. Hermann Dieners gewann sich durch seinen musizierfreudigen und virtuosen Einsatz für eine Reihe früher serenadenhafter Werke viele neue Freunde.

Vor fast stets ausverkauften Häusern bedeuteten diese Festtage eine denkbar eindrucksstarke Huldigung für das einzigartige Genie des Salzburger Meisters, dessen völkerverbindende Kraft von neuem beglückend in Erscheinung treten konnte.

URAUFFÜHRUNG

„COLUMBUS"

Bericht und Bildnis in drei Abteilungen.
Text und Musik von Werner Egk.
Uraufführung im Opernhaus zu Frankfurt / Main am 13. Januar 1942.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Was den normalen Opernbesucher an Werner Egks neuem Musikbühnenwerk zunächst einmal befremden wird, das ist die Form, der Stil des Werkes. Es ist keine Oper — es ist kein Oratorium — es ist auch kein „szenisches Oratorium" — kein Chorwerk mit Solopartien, das sich (wie Orffs „Carmina burana") szenisch darstellen läßt. Es verlangt die Opernbühne, denn für die Bühne ist das Textbuch geschrieben, das unter Verwendung authentischer Dokumente und altspanischer Literatur gedichtet wurde (ich benutze mit voller Absicht das Wort „gedichtet"!). Die dramatischen Kon likte des Columbus gegen seine Umwelt, die in dem König von Spanien, in der Königin Isabella, in der Figur des eifernden Mönchs, der Soldaten, der Auswanderer ihm gegenübertritt, kommen zur Entfaltung und wirken auf den Helden, der sich mit ihnen auseinandersetzt; hier steckt also das Stück reine „Oper" im Werk, das auch den an der Handlung agierend teilnehmenden Chor und das Ballett in seine Welt einbezieht. Oratorienhaft wirkt der die Handlung reflektierend begleitende Chor, der nicht agierend lediglich seine Meinung zum abgelaufenen Geschehen kundgibt. Zwischen die einzelnen „Stationen", wie Egk die neun Bilder des Werkes in einem einführenden Aufsatz bezeichnet, sind Dialoge von zwei Sprechern eingefügt: während der erste Sprecher die den hohen Geistesflug des Columbus völlig nichtverstehende Umwelt verkörpert, sind dem zweiten Sprecher seherische Worte in den Mund gelegt: er erkennt die Größe des Mannes und Menschen Christoph Columbus und spricht prophetisch von der Bedeutung seiner Tat. Stilistisch zu bemerken ist, daß nicht nur die Dialoge der beiden Sprecher — Figuren, die etwa den Chorführern der griechischen Tragödie entsprechen — rezitiert werden, sondern daß auch lange Szenen nicht komponiert sind, so die handlungsmäßig wichtigen Auftritte des Herolds, der vier Soldaten und der drei Auswanderer.

In neun „Stationen" berichtet Egk die Lebensgeschichte des Columbus: die ergebnislose Unterredung mit dem König Ferdinand, die positiv verlaufende mit der Königin Isabella, die Abweisung des Columbus durch das Konzil der Gelehrten, die Anwerbung der Matrosen für die kühne Entdekkungsfahrt und „Abschied und Ausfahrt" bilden die „erste Abteilung". Knapp und gedrängt schildert die „zweite Abteilung" die „Überfahrt, Landung und Besitzergreifung des entdeckten Landes der Indos" durch den Vizekönig und Admiral Christoph Columbus. Vom „Jubel in Spanien" über die „Verschwörung und Verrat" führt die „dritte Abteilung" zum Schlußbild des einsamen Todes des Columbus. Man sieht: es ist trotz aller Konflikte, die sich im Laufe des Geschehens auftun, wenig „Handlung" gestaltet; in berichtender Form, die durch die absolut epischen Gespräche der beiden Sprecher noch unterstrichen wird, wird wirklich nichts als ein „Bericht" gegeben.

Die Werdung dieser neuen Form eines Musikbühnenwerkes wird klar und verständlich, wenn man hört, daß Egk diesen Stoff zum ersten Male im Jahre 1932 als „Funkoper" — also als „musikalisches Hörspiel" — für den bayerischen Rundfunk gestaltete, daß es später für den Konzertsaal als Oratorium umgearbeitet wurde, und daß es jetzt 1941/42 seine endgültige Gestalt als Bühnenwerk erhielt. Aus dieser Entstehungsgeschichte erklärt sich dieses eigenartige, fraglos bei der ersten Begegnung befremdende Stilgemisch des Werkes, das sich dem großen Kreis der unfachlichen Opernbesucher nur schwer erschließen wird, eine Erkenntnis, der Egk selbst Ausdruck gibt, wenn er sagt: „Was mich bewog, den „Columbus"-Stoff zu gestalten, war nicht die Hoffnung auf den leichten, breiten Erfolg. . . ." Über Egks kompositorische Meisterschaft des Langen und Breiten zu reden, hieße nach den Erfolgen der „Zaubergeige" und des „Peer Gynt" Eulen nach Athen tragen. Mit virtuoser Sicherheit wird das selbstgedichtete Buch vertont — wenn es erlaubt ist, einmal dieses gemeinplatzhafte Wort zu gebrauchen: es sitzt alles, jede Note steht da, wo sie hingehört; die dramatische Situation wird mit unheimlicher Prägnanz musikalisch dargestellt, sozusagen filmhaft illustriert. Szenen wie z. B. das Eifern der Räte im Konzil, der Tumult der Anwerbungsszene, der überschäumende „Jubel in Spanien" oder die tragikumwitterte Schlußszene des Todes sind von unvergeßlicher Eindringlichkeit der musikalischen Diktion. Es ist alles ungeheuer gekonnt, von einem eminenten Willen geformt, aus einem klar disponierenden Kopf, einem fast analysierenden Gehirn entsprungen. Die virtuose Verwendung eines alle Klangmittel ausnutzenden Orchesters, besonders eines faszinierend behandelten Schlagzeugs, gibt Egk die Möglichkeit, eine Partitur von unvorstellbarer Farbenpracht des Orchesterklangs zu schreiben, eine Klangstärke durch Addition aller Klangfaktoren zu erreichen, die oft bis hart an die Grenze des Erträglichen herangeht, und die vor allem droht, die Singstimmen restlos zu verschlingen. Sänger ohne „Stimme" sind dem Ansturm dieser Orchesterwogen fraglos nicht gewachsen. So sind es neben den inneren Werten des Werkes nicht zuletzt die grandios eingesetzten äußeren Mittel

des modernen Operntheaters — also die Massierung aller akustischen und optischen Möglichkeiten einer Opernbühne großen Ausmaßes, die über ein Riesenorchester, erstklassige Solisten, einen vielköpfigen Chor — es wird ja ein normaler Opernchor und ein zweiter Chor benötigt — ein gutes Ballett und eine vorzügliche technische Ausstattung verfügt — die nicht nur die Aufführungsmöglichkeit, sondern auch den Erfolg entscheiden.

Daß die Frankfurter Uraufführung ein ganz großer Erfolg für Werk und Ausführung wurde, verdankt Werner Egk fraglos seinen Interpreten, an deren Spitze Generalintendant Hans Meißner als Inszenator und Franz Konvitschny als Dirigent standen. Mit souveräner Beherrschung des zu formenden Werkes gestaltete Meißner die szenische Wiedergabe des Werkes: das klugdisponierte Bühnenbild von Hellmut Jürgens, das die reflektierenden Chöre links und rechts auf hohe Balkone plazierte, während der neutrale Mittelraum nur durch teils projizierte, teils praktikable Hintergründe die Schauplätze andeutete, gab dem Spielleiter alle Möglichkeiten, die Darsteller und die Chöre voll zur Entfaltung ihrer Anteile am Spielablauf kommen zu lassen. Hier wurde deutlich, was Regie heißt: werkverbundene und doch selbstschöpferische Gestaltung eines Stoffes, der, aus Worten und Tönen gebildet, sich eigentlich jeder Gestaltung entzieht. Franz Konvitschny dirigierte das Werk mit intuitiver Erfassung seiner inneren Werte, ließ den Klangrausch und die Klangpracht sich zu faszinierender Blüte entfalten, erlag allerdings der Gefahr, zu laut zu werden und dadurch die Verständlichkeit des gesungenen Wortes zu schädigen. Die größte Aufgabe des Werkes wird dem Columbus gestellt, den hier Hellmut Schweebs mit überragender Großartigkeit der gesanglichen und darstellerischen Leistung verkörperte. Neben ihm: der stimmlich schöne Ferdinand Jakob Sabels, die gesanglich reizvolle Isabella Clara Ebers'. Die schwierigen Probleme der rezitatorischen Behandlung der beiden Sprecher vermochten Paul Kötter und Rud. Schenkl nur bedingt zu lösen; für die Besetzung dieser reinen Sprechrollen dürfte es sich empfehlen, vorzüglich geschulte Schauspieler heranzuziehen. Den Vertretern der Nebenrollen, den ihre eminent schwierigen Aufgaben glänzend lösenden (agierenden und betrachtenden) Chören, dem Ballett, das unter Leitung von Harry Pierenkämper a. G. rassige Tänze beisteuerte, und dem großartig musizierenden Orchester muß uneingeschränktes Lob gespendet werden.

Das bis auf den letzten Platz besetzte Haus, in dem neben den Spitzen der Wehrmacht, der Behörden und der Partei die Köpfe zahlreicher Vertreter des Theaters und der Presse zu sehen waren, zollte stürmischen Beifall, der Egk und alle am Werk Schaffenden immer und immer wieder vor den Vorhang rief.

KONZERT UND OPER

ALTENBURG / Th. Nachdem infolge Einsatzes im zurückgewonnenen ostoberschlesischen Raum unsere Berichterstattung über das hiesige Musikleben ein Jahr lang ausfallen mußte, zeigt sich die Arbeit der Oper auf eine Stufe gehoben, die deutlich den erzieherischen und künstlerisch steigernden Einfluß des Intendanten und musikalischen Oberleiters E. Bodart erkennbar werden läßt. Die Staatskapelle, die über ihre ortsgebundene Arbeit hinaus den ehrenvollen Auftrag erfüllt, mit zwölf Werken in der Leipziger Oper zu gastieren, erfreut immer wieder durch ihre technische Elastizität, ihre dynamische Vielfarbigkeit, rhythmische Klarheit und klangliche Expression. Schon der „Holländer" als die erste Oper der laufenden Spielzeit bewies unter der dramatisch gut akzentuierenden und stimmungsbetonenden Leitung G. Schwiers ihr reiches künstlerisches Vermögen. Unter der Stabführung E. Bodarts erlebte man im weiteren eine „Maskenball"-Aufführung von bestrickender Klangschönheit und elektrisierend romanischer Nachempfindung, eine impulsiv durchblutete Wiedergabe der „Walküre", eine federnde und delikat durchgezeichnete „Entführung" und eine fortreißend schöne, durchgehend in klangsinnlicher Schönheit aufblühende „Madame Butterfly", in deren Ablauf P. Anders, Carla Spletter und Th. Horand als Gäste das begeisterte Publikum zu ungewöhnlichen Beifallsstürmen fortrissen. Neben diesen Werken bescherte KM W. Borrmann eine besondere Freude mit der in behutsamster Kleinarbeit geklärten und in echt romantischem Geiste gehaltenen Wiedergabe der „Undine", die erneut schlagend bewies, welche musikalische Schönheit Werken dieser Art entstrahlt, wenn man ihnen auf dem Wege einer wirklichen und tiefschürfenden Neueinstudierung näher tritt. Auch dieses Werk bewies, wie alle andern bisher aufgeführten, nach Seiten der Bewegungsregie den starken bühnenvisionären Blick, die immer theaterbewußte Hand und das feine nachgestalterische Empfinden des Oberspielleiters A. Deuter, der darüber hinaus zugleich auch als Bühnenbildner ein starkes bildkompositorisches Vermögen entfesselte. — Aus dem wenig veränderten Gesamtbild der solistischen Kräfte verdienen besondere Hervorhebung vor allem G. Grimm (als fast konzertmäßig verfeinernde Vertreterin der Amelia und Sieglinde), H. Oertel (eine bezwingend eindrucksvolle Ulrica und Fricka), W. E. Ritz (Wotan, René), der in schattierungsreichem Spiel und stimmlicher Form erstrangige

Baßbuffo C. Jüttner, W. Buhlmann (ein beklemmend düsterer Hunding und ergötzlicher Osmin) und W. Fröhlich, der besonders als Pedrillo gut gefallen konnte. Unter den neu gewonnenen Kräften ist in erster Linie Bine Falk nachdrücklichst hervorzuheben, die als Konstanze, Page Oskar und Undine mit sehr starkem Erfolg eine schönfarbige Stimme und eine ausnehmend reiche und spielerisch leichte Technik des Koloraturgesanges einsetzen konnte.

Die unter E. Bodarts dirigiertechnisch elastischer und immer stilbewußter Leitung stehenden Symphonie-Konzerte brachten bisher neben *Dvořáks* IV. Symphonie, *Beethovens* „Eroica" und *Regers* Mozart-Variationen, an neueren Werken die Orchester-Phantasie in D von *F. Sehlbach* und *W. Egks* Vorspiel zu seiner Oper „Die Zaubergeige" in gehobener nachschöpferischer Form zu wirksamster Wiedergabe. Gelegentlich der Aufführung des II. Klavier-Konzertes in E-dur von *E. d'Albert* bewies sich der 1. KM G. Schwiers als ein technisch restlos ausgereifter Meister seines Instruments, der nicht weniger auch in improvisatorischer Gelöstheit und modulationsstarker Ausdruckskraft einen stürmischen Erfolg auslöste. Als ein Pianist größten Formats erwies sich unter begeistertster Zustimmung des Publikums Prof. Schauburg-Bonini, der mit ungewöhnlicher klavieristischer Wendigkeit und einer geradezu fortreißenden gestalterischen Potenz die Aufführung des Konzertes in modo misolidico von *O. Respighi* zu einem aufragenden Erfolg werden ließ.

Rudolf Hartmann.

BADEN-BADEN. (UA Wolfgang Fortner, Werkauftrag der Gesellschaft der Musikfreunde.) Die „ernste Musik" für großes Orchester ist der Nachklang des soldatischen Erlebens des Komponisten im Felde angesichts des Todes lieber Kameraden und dem Gedächtnis der Gefallenen dieses Krieges geweiht. Das Werk ist einsätzig in dem eigenwilligen Stil Fortners, mit einem fugierten klagenden Thema der Bratschen beginnend (andante con molto), dem sich Bläser und Streicher zugesellen und entwickelt sich zu einem markanten Höhepunkt mit dem Thema in Trompeten und Posaunen, umspielt vom ganzen Orchester. Die Streicher intonieren ein zartes Seitenthema, das von den Holzbläsern solistisch vorgetragen wird. Das ganze Orchester bricht nun in einen Klageruf aus, aus dem sich, von den Bläsern getragen, ein Trauergesang gestaltet, in dessen Mitte ein marcia funebre steht. Die Themen erscheinen in der Abwandlung noch einmal und klingen in einem Largo aus. Die verzweigten musikalischen Gedanken endigen alle in reiner Harmonie, die tief ergreifende Stimmung des Werkes unterstreichend. Der ernsten Musik war ein starker Erfolg beschieden, an dem der anwesende Komponist teilnahm.

Der nächste Werkauftrag der Gesellschaft der Musikfreunde ist dem jungen Walter Abendroth erteilt, der ihn mit Freude annahm. Elsa Bauer.

GELSENKIRCHEN. (UA Hero Folkerts: Streichquartett.) Das zweite städtische Kammerkonzert brachte als Uraufführung ein Streichquartett des Städtischen MD Dr. *Hero Folkerts*, ein in seiner Gesamthaltung bewußt modernes, im rein Handwerklich-Technischen recht gekonntes Werk, dessen drei Sätzen der lebhaft sprudelnde Quell der thematischen Erfindung Frische verleiht. Stark persönliche Züge trägt die Art, wie die Themen eingeführt werden, wobei der Bratsche als dem Lieblingsinstrument des Komponisten eine besondere Aufgabe zufällt. So bringt zum Beispiel im ersten Satz („mäßig bewegt") nach kurzer Einleitung die Bratsche über dem pizzikierenden Cello das Hauptthema, dann wechselt es zum Cello hinüber, während nun die Bratsche ihrerseits kontrapunktierend sich im Pizzikato ergeht. In dem „sehr langsamen" zweiten Satz bringt das Cello eine ausdrucksvolle Melodie, die im weiteren Verlauf mit großer satztechnischer Könnerschaft verarbeitet wird. Diese Durchführung trägt stark lineare Züge; die konsequente Linienführung scheut auch vor gelegentlichen harten Reibungen nicht zurück. Der „im Marschtempo" gehaltene dritte Satz wird von einem lebhaften, punktierten Rhythmus beherrscht und zeichnet sich durch interessante Modulationen und große Selbständigkeit der einzelnen Instrumente aus. Das Peter-Quartett (Essen) hob das durch aufgeräumte Musizierlust und kompromißlos-ehrliche Gesinnung gekennzeichnete Werk in einer ausgezeichneten Wiedergabe aus der Taufe; die Aufnahme war herzlich.

Von den weiteren Hauptkonzerten war eines dem Andenken *Mozarts* gewidmet, dessen g-moll-Sinfonie und „Requiem" — gesungen vom Städt. Musikverein — in trefflicher Wiedergabe erklangen. Solisten waren Ellen Bosenius, Eva Jürgens, Heinz Marten und Philipp Göpelt; Heinz Marten sang außerdem drei Arien aus Mozart-Opern. *Anton Dvořák* wurde zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages mit einer schwungvollen Wiedergabe seiner melodienfreudigen 4. Sinfonie geehrt. An zeitgenössischer Musik erklang das Concerto grosso von *Kurt Hessenberg*, ein mit kontrapunktischen Künsten gespicktes Werk, dem MD Dr. Folkerts eine alle Einzelheiten sorgfältig nachzeichnende und auf Klarheit der Linien bedachte Wiedergabe zuteil werden ließ, die dank des trefflichen Spiels des Städtischen Orchesters auch klanglich ihre Reize hatte.

Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

GÖRLITZ. (UA Eberhard Wenzel: „Das Deutsche Herz".) Mitte Januar fand in Görlitz die Uraufführung eines großen, abendfüllenden Oratoriums von *Eberhard Wenzel* statt, das einen

wesentlichen Beitrag zu den mancherlei Lösungsproblemen eines modernen Oratoriums bedeutet. Der Text dieses vierteiligen Werkes ist ausschließlich auf Gedichte von Ernst Moritz Arndt geschrieben, bei deren Auswahl und Zusammenstellung der Komponist feinen Sinn für den künstlerischen und menschlichen Mittelpunkt seines Dichters wie auch für die Forderungen des episch-dramatischen Oratoriums bekundete. Er fügt nämlich seine Dichtungen auf die große Lebenslinie eines Mannes, der von lustiger sorgloser Kindheit („Frischauf, liebe Kinder! Es ist Maientag!") über die bedingungslose Opferbereitschaft des Soldaten („Was ist des Soldaten Lust? durchs Leben sich drängen und schlagen" . . .) zu taterfülltem Mannestum und schließlich fröhlichem Scheiden aus dieser Welt fortschreitet. Gewaltig sind oft die Bilder und Visionen, die sich in diesem Rahmen einfügen, die aber nur Sinn erhalten im großen Zusammenhang und vor allem in der ernsten Besinnung und in der religiösen Verankerung, die E. M. Arndt fernab jeder wortgewandten Frömmelei sich und seinem Volke als Gewissenspflicht auferlegt: „Deutsches Herz, verzage nicht, tu, was dein Gewissen spricht, dieser Strahl des Himmelslichts, tue recht und fürchte nichts . . ."

Für den Komponisten bedeutete dieser Text und seine Haltung weit mehr als nur die Vorlage oder das Gefäß, dem er seine musikalischen Gedanken anvertrauen könnte. Er ist ihm vielmehr innerlich verbunden, zunächst in einer peinlichen Achtung vor der Deklamation und den rhythmisch-metrischen Forderungen seines Vortrags, die mustergültig erfüllt werden. Sodann aber in einer inneren Geisteshaltung, die ebenso wie Arndt jeden äußeren Schein um seiner selbst willen ablehnt und doch dabei keineswegs asketisch wird. Aus Wort und Musik spricht jene Schönheit, die nur der absoluten Ehrlichkeit und der Treue zum eigenen Wesen ihr Dasein verdankt, die aber darum um so leichter ergreift und um so weniger verblaßt. Wenzels Tonsprache ist damit zu einer Höhe hinaufgestiegen, die seinen eigenen Stil nun ganz klar erkennen läßt: jene quellende Kraft der Erfindung, die nicht zu suchen braucht, um zu finden, jene Verwurzelung im echten a cappella-Satz, der dem Chor und der Singstimme nicht nur ihr Recht, sondern auch ihr Übergewicht gibt; jene kluge Behandlung des Orchesters, die Diskretion mit feinem Farbensinn verbindet und endlich jene Meisterung des Akkordklanges, seiner Dissonanzen und Folgen, und der musikalischen Formen, der Fugen so gut wie des Volkslieds. Aus alledem erwächst ein Werk von unbedingter Gültigkeit für unsere Zeit, das schon bei der Uraufführung einen großen, sehr interessierten Kreis, unter dem man zahlreiche Persönlichkeiten des schlesischen Musiklebens bemerkte, zum Bekenntnis und eindeutiger Zustimmung zwang. Dr. Otto Riemer.

GREIZ. Ein Kammermusikabend, von dem schon im vorigen Jahre erfolgreich eingeführten „Kammertrio" der jungen Greizer Künstler: F r i t z B l a n k e n b u r g (Klavier), G e r h a r d B o s s e (Violine) und K a r l H e n t r i c h (Cello), denen sich der bewährte Kammermusikspieler P a u l E l l f e l d t als Bratscher anschloß, dargeboten, erhielt seinen besonderen Reiz durch die Erstaufführung des jüngsten Werkes des in Greiz durch Ur- und Erstaufführungen längst bekannten und hochgeschätzten Berliner Komponisten *Friedrich de la Motte-Fouqué.* Das feinsinnig aufgebaute Programm im rein romantischen Stil verzeichnete das „D-moll-Trio" von *Robert Schumann,* Sonate Nr. I für Violoncello und Klavier e-moll von *Johannes Brahms* und das Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello fis-moll, Werk Nr. 40, von *Friedrich de la Motte-Fouqué.* Das letztere, viersätzige Werk — das wenige Tage zuvor in Berlin seine Uraufführung erlebt hatte — gehört zu jenen seltenen Schöpfungen neuzeitlicher Kammermusik, die blühende melodische Einfälle, fesselnde, sehr abwechslungsreiche Rhythmik mit einer gediegenen Satztechnik verbinden, zwar die klassische Form bis an die Grenzen kammermusikalischer Möglichkeit erweitern, aber gleichwohl thematisch klar und folgerichtig gestaltet sind. Den bewegten, kraftvoll-feurigen Ecksätzen mit ihren leidenschaftlich stürmenden Themen, sind Mittelsätze — teils von scherzoartigem, rhythmisch überaus gegensätzlichem Charakter, teils von feinstem poesieenfüllten Reiz — gegenüber gestellt. Der 3. Satz mutet wie eine „Pastorale" im Kammermusikstil an. Obgleich allen beteiligten Instrumenten reiches Eigenleben gegeben ist, hat der harmonisch verdichtete Klavierpart die Führung.

Die Ausführung der Werke durch die von künstlerischem Ernst beseelten jugendlichen Künstler stand im Zeichen leidenschaftlich-beschwingter Prägung und so wurde der Abend zu einem starken Erfolg. E. Heuwold.

HANNOVER. Wie sich's gehört, bekam das hannoversche Musikleben am Jahresende sein Zeichen durch das pietätvolle Gedenken an *Mozarts* Genialität und seltsame Reife. Die neu erstandene Chorgemeinschaft führte unter P h i l i p p S c h a d (Hildesheim) das „Requiem" gut auf. Der Kammermusik nahmen sich Musikgemeinde (S c h n e i d e r h a n - Quartett) und NS-Gemeinschaft KdF (S t r o ß - Quartett) an.

Der Intendant des städtischen Opernhauses R u d o l f K r a s s e l t fügte dem Spielplane, in dem der „Don Giovanni" steht, die „Entführung", „Figaros Hochzeit" und die lang entbehrte „Zauberflöte" ein. S c h m i t t - W a l t e r gastiert ständig als Don Juan; als Konstanze hörten wir L e a P i l t t i von Wien, als Königin der Nacht M a r -

tina Wulf von Hamburg. Ein Symphonie-Konzert mit Werken von Mozart erreichte bei der typologischen Gegensätzlichkeit zwischen dem Meister und dem Jünger die ideale Höhe nicht ganz. Mozart ist dem Bewußtsein unsrer Musiker doch merklich entrückt; wissenschaftliche Erkenntnis wird nur von wenigen verwertet. Und doch läge in der Wiedergewinnung verlorenen Geländes eine der schönsten Aufgaben des Zentralinstituts für Mozartforschung. Prof. Dr. Th. W. Werner.

HERNE i. W. (UA *Georg Nellius:* „Heldenfeier" in der Neufassung.) Das Musikleben der Stadt Herne i. W. steht dank der künstlerischen Gestaltungskraft des Städtischen MD Georg Nellius auf einer Höhe, wie man sie in Mittelstädten nur selten findet. Im letzten Chor- und Orchesterkonzert der städtischen Veranstaltungen brachte er die Uraufführung einer Neufassung seiner Trauer- und Trostkantate für Männerchor, Frauen- oder Kinderchor, vier Soli und großes Orchester, die bereits als „Totenklage" im Jahre 1918 an der Westfront entstand und 1937 zur „Heldenfeier" erweitert wurde. Die Musik ist der unmittelbare Ausdruck tiefempfundener Worte Hermann Maria Heines, die den Zuhörer vom ersten bis zum letzten Takte fesselt durch klargeprägte, weitgespannte Melodik (keine Stimme ist instrumental geführt), treffend charakterisierte harmonische Ausdrucksmittel, lebendigen Fluß des thematischen Materials, auch im polyphonen Satz, und farbenreichen Orchesterklang. Der herbe, schlichte Ernst der Totenklage ist ebenso meisterhaft gestaltet wie die großangelegte, strahlende Schlußfuge der Verklärung am Ende des Werkes, wo die ungewöhnliche Anspannung des vokalen Elements (acht Stimmen) durchaus gerechtfertigt erscheint. Auch diese „Heldenfeier", in der Nellius wieder ein flammendes Bekenntnis zu unserem Volke ablegt, wird ihren Weg machen. Der Komponist bewegte selbst mit überlegener Stabführung die Massen der Chöre, das Bochumer Städtische Orchester und die Solisten (Renate Specht, Sopran; Grete Ackerman, Alt; Karl Leibold, Bariton, — sämtlich vom Dortmunder Opernhaus — sowie Willi Schömer-Herne, Tenor), die alle den anspruchsvollen Anforderungen vorbildlich gerecht wurden.

Dr. Otto Grimmelt.

OSNABRÜCK. In einer *Mozart*-Festwoche brachte unsere Bühne drei Opern des Meisters heraus, darunter als „Neuheit" den „Idomeneo" in der Bearbeitung von Wolff-Ferrari, deren Vorzug vor allem in der dramatischen Straffung des Handlungsverlaufes besteht, wenngleich sie im Musikalischen sich nicht frei von Eigenmächtigkeiten hält. Die von MD Willy Kraus geleitete Aufführung stand in jeder Beziehung auf hoher Stufe. — Ein zeitgenössisches Werk, „Magnus Fahlander" von *Fritz v. Borries*, errang sich nicht mehr als einen Achtungserfolg. Die Partitur enthält viele fesselnde und gelungene Einzelheiten, eine sichere, geschmackvolle Beherrschung aller Mittel, aber im ganzen kommt sie über schon dagewesene Wirkungen nicht hinaus; zudem haften dem Textbuch dramaturgische Mängel an. — Die neuberufenen KM Erich Bohner (Oper) und Ernst Waigand (Operette) haben sich als begabte Vertreter ihres Faches erwiesen.

In den städtischen Sinfoniekonzerten kam als wertvolle Neuerscheinung die „Kleine Sinfonie" *Hans Pfitzners* zu Gehör, ein Werk, das in seiner schlichten, aus dem Herzen kommenden Tonsprache zu den liebenswertesten des Tondichters gerechnet werden darf. Einen ähnlichen Genuß vermittelte *Max Regers* „Suite im alten Stil"; die Wiedergabe beider Kompositionen stellten der feinsinnigen, klar aufbauenden Arbeit des Dirigenten W. Krauß ein recht günstiges Zeugnis aus. Als Solisten wurden der Geiger Wolfgang Schneiderhan und der junge, hochbegabte Klaviermeister Erik Then-Bergh mit Recht stürmisch gefeiert. — Unter dem Stabe Karl Schäfers erklang *Mozarts* Requiem in einer würdigen Aufführung. Ein Gastspiel der Kantorei der Berliner Musikhochschule, geleitet von Prof. Hugo Distler, hinterließ den Eindruck einer außerordentlich geschulten Singgemeinschaft, die sich zur gleichmäßig vollendeten Ausführung der Gesänge eines *Lasso*, *Reger* oder *H. Distler* befähigt zeigte.

Lilia d'Albore erwies sich mit dem Vortrag deutscher und fremdländischer Stücke als eine hervorragende Geigerin, in deren Spiel blendende Technik und urmusikalische Darstellungskraft vereinigt sind. Wilhelm Kempff führt in diesem Winter seinen Zyklus *Beethoven*scher Klaviersonaten erfolgreich zum Ende. Auch die Berliner Cellistin Annlies Schmidt und der heimische Pianist Graf Wesdehlen vermittelten uns genußreiche Stunden.

Ein nicht unwesentlicher Teil des Musiklebens wurde von den Veranstaltungen des Konservatoriums bestritten. Sein Direktor Karl Schäfer unternahm in einem Rokoko-Abend, im Kostüm der Zeit, den wohlgelungenen Versuch, die achtungswerte Musik einiger Alt-Osnabrücker Komponisten zum klingenden Leben zu erwecken. — Zum 60. Geburtstag *Armin Knabs* und *Hermann Zilchers* kamen diese Meister mit einer Auslese aus ihrer Kammermusik zu Gehör.

Dr. Hans Glenewinkel.

REGENSBURG. Als vierte Neueinstudierung brachte unsere Oper die „Neugierigen Frauen" von *Wolf-Ferrari.* Auch in diesem Werke beweist sich wieder, daß ein neuer Geist in unserer Oper eingezogen ist. Nicht mehr die Musik allein dominiert, sondern Spielleitung, Bühnenbild, Kostüme sind zu-

wichtigen Bestandteilen des Ganzen geworden. Hier macht sich besonders die Persönlichkeit unseres Bühnenbildners Jo Lindinger bemerkbar. Die neue gekürzte Spielzeit verlangt eine Umgestaltung des äußeren Rahmens, der es jeweils ermöglichen muß, das Ganze ohne zuviel Aufenthalt durch die primitiven Umbaumöglichkeiten unserer Bühne zu leisten. So wie wir schon bei „Cosi fan tutte" rühmend hervorheben konnten, daß das Bühnenbild zu einer ausgezeichneten Neugestaltung der Mozartschen Oper Anlaß gab, so wurde auch hier aus der Not eine Tugend gemacht. Die Inszenierung durch den stv. Intendanten Dr. Fritz Herterich hatte hier in enger Verbindung mit dem Bühnenbildner Vortreffliches geleistet. Die im 6. Bild verlangte kleine Hinterbühne war durch das ganze Stück verwendet. Auf ihr wickelte sich das ganze Spiel ab, die Lebendigkeit der Spielleitung hatte die zur Hinterbühne hinaufführenden Stufen aus einem Hindernis zu einer wertvollen Abwechslung im Spiel gemacht. Nur das kleine Bild der Hinterbühne gestaltete sich immer neu. Die Illusion des Publikums ging hierbei mit, selbst als im 5. Bild der Festsaal sich in eine Straße an der Lagune verwandeln mußte. Im Gesang hatten sich die besten Sangeskräfte unserer Oper, die Damen E. Listing-Lange, Marg. v. Angerholzer, Trude Frisch, Elfriede Roth und die Herren Josef Dolmanitsch, Hans Wirth, Erich Protz, Wilhelm Noll u. a. vereinigt, um unter der beherzten Spielleitung Erika Kösters ein äußerst lebendiges Bild des Geschehens zu gestalten. Die Kostüme Leonore Heins taten ein übriges und die ausgezeichnete musikalische Leitung Dr. Rudolf Kloibers vereinte das Ganze zu einer außergewöhnlich glücklichen Leistung. Es war wohl der Mozartsche Geist, der diesem Werk eine so außergewöhnliche Aufnahme sicherte. Am Schlusse gab es nicht endenwollenden Beifall.

Gustav Bosse.

RUDOLSTADT. Die Spielzeit 1940/41 des Landestheaters eröffnete der neue Intendant Martin Homburg mit einer festlichen Aufführung der „Zauberflöte", die unter Karl Vollmers Stabführung *Mozart* werkgetreu gerecht wurde. „Tosca", „Die Regimentstochter", „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" bekundeten die aufsteigende Entwicklungslinie der Aufführungen. *Norbert Schultzes* „Schwarzer Peter" wurde — dank der guten Darbietung auch — zum großen Erfolg. Von den neuen Kräften haben sich die meisten bestens bewährt. Frederica Anthonisen besitzt einen herrlichen Sopran von großem Wohlklang; ihr kultivierter Gesang verrät die gute Schule. Werner Flender (lyrischer Bariton) und Julius Dexling (Heldenbariton) verfügen über große, schöne Stimmittel. Der zweite KM Ulrich Welsch zeigte auch als Komponist höchst beachtliches Können. Gerhard Möllecken erwies sich verschiedenfach als Orchesterführer von sehr beachtenswerten Eigenschaften.

Im 1. Sinfoniekonzert errang die Landeskapelle unter Vollmers Leitung mit Werken von *Mozart* große Erfolge. Das Waldhorn-Konzert Nr. 3 gestaltete der Solist Max Zimolong zum künstlerischen Ereignis. Das 2. Konzert war *Haydn* und *Beethoven* gewidmet. Dem Solisten Ludwig Hoelscher, der das Cellokonzert in D-dur von *Haydn* spielte, wurde mit stürmischen Huldigungen gedankt. Die Meisterkonzerte wurden ausschließlich von deutschen Künstlern ersten Ranges bestritten. Im 150. Anrechtskonzert der Musikgemeinde erlebten „Die Jahreszeiten" unter Leitung von MD Ernst Wollong eine begeistert aufgenommene Darbietung.

Hilmar Beyersdorf.

WUPPERTAL. Nachdem unsere Bühne mit einer glänzenden Aufführung der „Meistersinger" die neue Spielzeit eröffnete, wartete sie mit guten Vorstellungen deutscher und italienischer Meisterwerke auf: „Don Juan" (zur Mozart-Gedenkfeier), „Freischütz", „Lustige Weiber", „Macht des Schicksals", „La Bohème". Einstudierung und Leitung liegt in bewährten Händen von GMD Fritz Lehmann und 1. KM Leo Ziegler.

Mit *Händels* ausgezeichnetem „Sieg der Zeit und Wahrheit", das eine Reihe herrlicher Chöre enthält, machte uns unter Fritz Lehmanns stilvoller Leitung der städtische Konzertverein bekannt. Zum Gedächtnis des unsterblichen Meisters hörten wir *Mozarts* „Requiem", das man auch in besonderer Feier der HJ bot. W. Kempff spielte meisterhaft das nicht oft gehörte d-moll-Klavierkonzert von *J. Brahms*, G. Kulenkampff *Beethovens* D-dur-Violinkonzert, der jugendliche Klavier-Virtuose Erik Then-Bergh *Cäsar Francks* sinfonische Variationen. Als erschütternde Totenklage erklang *Mozarts* c-moll-Trauermusik. Tiefen Eindruck machte *M. Regers* überirdisch schöne romantische Suite Werk 125. Großen Beifall fand Enrico Mainardi mit *R. Schumanns* Konzert für Cello und Orchester Werk 129. An sonstigen Darbietungen sei noch genannt *Anton Bruckners* 2. Sinfonie in der Urfassung und *Mozarts* Jupiter-Sinfonie.

Den Freunden der Kammermusik wurden reiche Genüsse beschert mit Werken alter und neuer Meister — *Ariosti, Couperin, D. Buxtehude, Händel, S. Bach, Haydn, Mozart, Dvořák* — durch das hiesige Goebel-Quartett, Schoenmaker-Trio, Schneiderhan-Quartett.

Hermann Abelmann erfreute uns durch Gesänge aus H. Wolfs italienischem Liederbuch, Lieder aus dem 17. Jahrhunderte. Die einheimische Sängerin Erna Dietze sang trefflich einige der schönsten Lieder *Mozarts*.

Mit berückender Schönheit trug die hiesige Kurrende (Direktor Otto von Baur) geistliche Lieder verschiedener Tondichter vor.

Deutsche Hausmusik in guter Auswahl bot das Siewertsche Konservatorium anläßlich der Feier seines 30jährigen Bestehens. H. Oehlerking.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Im Alter von 52 Jahren ist der bekannte Musikverleger Dr. Robert Ries gestorben. Aus einer Musikerfamilie stammend (u. a. war sein Großonkel der Beethoven-Freund Ferdinand Ries), übernahm Dr. Robert Ries nach seiner Teilnahme am Weltkrieg als mit dem EK I ausgezeichneter Artillerieoffizier im Jahre 1924 den von seinem Vater, dem Komponisten Franz Ries, gegründeten Musikverlag Ries und Erler. Durch sein unermüdliches und arbeitsfreudiges Wirken erwarb sich der Verstorbene hervorragende Verdienste nicht nur um die Belange der deutschen Musikverleger, sondern auch der deutschen Musikschaffenden, für die er sich beispielgebend im Rahmen der Reichsmusikkammer, der Stagma und insbesondere der Altersversorgung einsetzte.

In Berlin wurde ein Berliner Kammermusikkreis gegründet, der sich die Aufgabe gestellt hat, die Laienmusiker in allen musikalischen Angelegenheiten zu beraten und sie zu eigenem Musizieren anzuregen. Nähere Auskunft hierüber erteilt der Landesleiter der Reichsmusikkammer, Hausmusikberatungsstelle, Berlin-Nikolassee, Kirchweg 33.

EHRUNGEN

Professor Dr. Paul Graener erfuhr anläßlich seines 70. Geburtstages zahlreiche Ehrungen. Der Führer verlieh ihm in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Musik die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft. Generalintendant Dr. Drewes überbrachte ihm das Bild des Reichsministers Dr. Goebbels, der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe ein Ehrengeschenk der Kammer, Präsident Körner im Auftrage der Reichstheaterkammer das Faksimile von Wagners „Tristan"-Partitur. Die Stadt Berlin überreichte ihrem Sohne als einem besonderen Verehrer der Werke Wilhelm Raabes ein Gemälde der Sperlingsgasse von dem Berliner Maler Otto Nagel. Der Präsident des Verbandes der Bühnenschriftsteller und Komponisten Leo Lenz übertrug ihm die Ehrenpräsidentschaft des berufsständischen Verbandes. Am Großdeutschen Rundfunk hörte man eine Paul Graener-Stunde unter Leitung des Komponisten und auch im Rahmen der Monatskonzerte der Kameradschaft der deutschen Künstlerschaft war dem Jubilar eine Sonderveranstaltung gewidmet. Das Deutsche Opernhaus hat seine Oper „Schirin und Gertraude" neu inszeniert.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Auch im Jahre 1942 kommt der Robert Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf im Werte von Mk. 5000.— für Opern, Sinfonien, Orchester-, Chorwerke, Kammermusik und zyklische Lieder zur Verteilung. Einsendungen neuer, noch nicht aufgeführter Werke sind mit dem Vermerk „Robert Schumann-Preis 1942" bis 15. März an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, Amt für kulturelle Angelegenheiten, Hindenburgwall 49/51 zu richten. Die Entscheidung über die Verteilung des Preises trifft der Oberbürgermeister nach Anhören eines Beirates. Die Stadt erwirbt sich mit der Preisverteilung das Recht der Uraufführung.

Im Rahmen der nordwestfälischen Musiktage kamen soeben die von der Stadt Bottrop gestifteten Musikpreise erstmals zur Verteilung. Preisträger sind *Franz Ludwig*-Münster mit seinem Orchesterwerk „Variationen über ein Kriegslied" von Robert Schumann und *Robert Bückmann*-München-Gladbach mit seinen „Liedern für eine Singstimme und Streichquartett".

Der Wiener Männer-Gesangverein veranstaltet anläßlich seines hundertjährigen Bestehens im Jahre 1943 ein Preisausschreiben für ein Männerchorwerk nach Wortlauten aus seinem soeben bereits abgeschlossenen Dichter-Preisausschreiben. Es sind hierfür drei Preise im Werte von Mk. 2000.—, 1000.— und Mk. 500.— ausgesetzt. Interessenten werden aufgefordert die näheren Bedingungen sowie die Texte in der Kanzlei des Wiener Männergesang-Vereins, Wien I, Bösendorferstr. 12 mündlich oder schriftlich einzuholen. Der Preisrichter-Rat besteht aus Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler, Hofrat Prof. Dr. Joseph Marx, Prof. Dr. Alfred Orel, Prof. Leopold Reichwein, Prof. Franz Schütz, GMD Dr. Richard Strauß, Ehrenchormeister Prof. Karl Luze, Chormeister Prof. Ferdinand Großmann und Dr. Richard Roßmayr.

Das Badische Ministerium für Kultus und Unterricht erteilte dem Mannheimer Komponisten *Kurt Spanich*, der z. Zt. im Elsaß wirkt, den Auftrag eine Feierkantate für Chor, Jugendchor, Einzelstimmen und Orchester zu schreiben.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Thüringens Sängergauführer Hempel rief die Komponisten und Sänger zu einem friedlichen Wettstreit „Zeitgenössisches Schaffen Thüringer Komponisten" auf, das einen großen Widerhall fand. Aus allen Teilen des Gaues gingen Kompositionen ein, die in gewissenhafter Arbeit gesichtet und an die Vereine bereits zum Einstudieren hinausgegeben wurden. So wird Thüringen in Kürze mit dem chorischen Schaffen des Gaues bekanntgemacht.

In Darmstadt wird im Rahmen einer Graupner-Woche das Schaffen des Zeitgenossen J. S. Bachs *Christoph Graupner*, der seine Hauptlebenszeit in Darmstadt verbrachte und dessen Werk bisher in der Hessischen Landesbibliothek ruhte, nun aber in mehrjähriger Arbeit von Kammermusiker Hermann Lahl gesichtet und konzertreif gemacht wurde, wieder lebendig werden.

Die Waldenburger Bergkapelle veranstaltete zum Jahresschluß eine *Mozart*-Feier, die dankbarste Aufnahme fand.

Breslau wird künftig in jedem Jahre Musiktage durchführen. Den Auftakt bildet das für die Zeit vom 7.—10. Mai dieses Jahres geplante *Schubert*-Fest.

In Bad Salzbrunn wird im Sommer ein Musikfest mit zeitgenössischen Werken durchgeführt.

Die Zoppoter Waldfestspiele 1942 künden 4 Aufführungen der „Meistersinger", am 23., 26., 28. und 30. Juli, und 5 Aufführungen des „Siegfried", am 7., 9., 11., 13. und 16. August. Ein großes Festkonzert auf der Waldbühne am 22. Juli leitet die Festspiele ein.

Vom 26. Januar bis 1. Februar findet in Bilbao und Madrid das 2. deutsch-spanische Musikfest statt. Das spanische Nationalorchester wird im Madrider Teatro espagnole am 26. und 29. Januar zwei Konzerte mit dem Stuttgarter GMD Herbert Albert und dem Pianisten Winfrid Wolf als deutschen Gästen veranstalten. In Bilbao werden diese beiden Madrider Konzerte mit den deutschen Gästen wiederholt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In den Beirat der Eichendorff-Dichter-Gedächtnisstiftung, die unter der Leitung von Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser steht, wurden auch drei Musiker berufen: Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher-Würzburg, Prof. Rich. Trunk-München und Cesar Bresgen-Salzburg.

Auf Anregung des Bürgermeisters Michael Klaischer und mit Genehmigung des Regierungsdirektors der Steiermark Dr. Josef Papesch wurde in der Kreisstadt Bruck/Mur ein städtisches Sinfonie-Orchester gegründet, das unter Leitung des Direktors der Musikschule für Jugend und Volk Heinz Liebminger steht. Das Orchester setzt

sich aus den Lehrkräften der Musikschule, den Ausbildungskräften und Musikkräften des Kreises zusammen und umfaßt 40 Mitglieder.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Richard Wagner-Schule in Detmold eröffnete ihr zweites Arbeitsjahr mit einem Normallehrgang im Januar, dem drei weitere im September, Oktober und November folgen werden. Weiter bringt das Jahr vier Sonderlehrgänge; den ersten als öffentlichen Lehrgang vom 28. März bis 5. April unter Mitwirkung von Ruth Sievert-Schnaudt-Köln (Alt), Ilse Schilling-Berlin (Sopran), Alf Rauch-Frankfurt/M. (Tenor) und Kammersänger Josef Correck-Hannover (Bariton). Ein Sonderlehrgang für junge Bühnenkünstler steht unter der Leitung von Prof. Carl Kittel-Bayreuth. Ein Reichslehrgang des Reichsministeriums für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung für die Bayreuther Reichsstipendiaten findet im Juni statt, während der 4. Sonderlehrgang von der Reichswaltung des NSLB übernommen wurde.

Das Bruckner-Konservatorium des Reichsgaues Oberdonau versendet soeben seinen Jahresbericht 1940/41, der einen interessanten Einblick in die Tätigkeit dieser Musikbildungsstätte gibt. Von ihrer verantwortungsbewußten Arbeit zeugen besonders auch die Programme der öffentlichen Veranstaltungen, in denen Altmeisterkunst in glücklichem Verein mit der Kunst unserer lebenden Schaffenden steht.

Die Gauhauptstadt Posen erhielt mit Jahresbeginn eine neue Volksmusikschule, die sich in eine Sing- und eine Instrumentalschule gliedert.

In Zschoppau öffnet am 1. April eine neue Städtische Musikschule unter Leitung von MD Paul Sperber ihre Pforten.

In Tarnowitz ist in enger Zusammenarbeit zwischen der Stadtverwaltung und der HJ eine Musikschule für Jugend und Volk im Entstehen begriffen.

Die Litzmannstädter Musikschule, die ihre Arbeit seit einem Jahre wieder aufgenommen hat und heute bereits 473 Schüler und 28 Lehrkräfte zählt, trat soeben erstmals vor die Öffentlichkeit. An diesem Konzertabend erklang u. a. eine neue Kantate ihres Leiters *Gerd Benoit.*

Die aus dem früheren Luxemburger Konservatorium hervorgegangene Landesmusikschule in Luxemburg kündigt für das neue Studienjahr Meisterkurse von Elly Ney (Klavier), Ludwig Hoelscher (Cello) und Anton Schoenmaker (Violine) an.

Prof. Dr. Fritz Stein unternahm mit seinem Kammerorchester der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin auf Einladung des Generalgouverneurs Reichsminister Dr. Frank eine Konzertreise in das Generalgouvernement und veranstaltete *Mozart*-Feiern in Warschau, Lublin und Lemberg. In Berlin brachte die Hochschule kürzlich an zwei Abenden zeitgenössische Kammermusik von *Armin Knab, Karl Höller, Ernst-Lothar von Knorr, Harald Genzmer, Ernst Pepping, Walter Felix, Fritz Stummel* und *Philipp Jarnach,* teils erstmals, zur Aufführung.

Dem Konservatorium und Musikseminar der Stadt Kassel wird zum 1. März eine Theaterschule angegliedert, die unter der künstlerischen Leitung des Generalintendanten des Preußischen Staatstheaters Dr. Ulbrich steht. Als Lehrkräfte werden führende Mitglieder des Staatstheaters und Lehrer des städtischen Konservatoriums wirken.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Marburg/L. hat im Jahre 1941 unter Prof. Dr. Hermann Stephani neunzehn öffentliche Veranstaltungen geboten, darunter fünf mit Musiken des 20. Jahrhunderts sowie je in Doppel-Aufführungen *Bachs* „Matthäuspassion", *Brahms'* „Deutsches Requiem" und *Händels* letztes Oratorium „Das Opfer" (Jephta).

KIRCHE UND SCHULE

Die verflossenen Weihnachts-Festtage waren wieder besonders reich an wertvollen Musikveranstaltungen. Aus dem ganzen Reich kommen Nachrichten über weihnachtliche Feierstunden im Festraum der Kirche, in den Lazaretten bei unseren Verwundeten und im häuslichen Kreise. *J. S. Bachs* Weihnachtsoratorium ist — wie alljährlich — vielfach erklungen.

PERSÖNLICHES

Wolfgang Auler wurde als Organist an den Staatsdom zu Braunschweig und als Lehrer für Orgel, Cembalo und Chorleitung an die dortige Staatsmusikschule berufen.

MD Ernst Wollong in Rudolstadt wurde mit der Leitung der vom Volksbildungsministerium in Thüringen neugeschaffenen Stelle für Musikdenkmälerpflege betraut.

Der Leiter des städtischen Symphonieorchesters in Litzmannstadt Adolf Bautze wurde zum städtischen Musikdirektor ernannt.

Berichtigung: Zu der im Dezemberheft 41 (S. 804) erschienenen Nachricht über den Weggang Paul van Kempens aus Dresden hören wir inzwischen, daß diese Nachricht nicht zutrifft, daß Paul van Kempen vielmehr mit der Berliner Staatsoper lediglich einen Gastvertrag abschloß, im übrigen aber als künstlerischer Leiter der Dresdener Philharmonie in Dresden verbleibt. KM Erich Seidler wurde zur Unterstützung und Entlastung van Kempens als zweiter Kapellmeister an die Dresdener Philharmonie berufen.

Geburtstage

KMD Dr. Joseph Kromolicki-Berlin, der sich als Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler verdient machte, feierte am 16. Januar seinen 60. Geburtstag. Er war Schüler von Pfitzner, Kretzschmar und Johannes Wolf. Sein Schaffen umfaßt Werke für Orgel und Violoncello und weltliche Chöre. Auch als Herausgeber alter Barockmusik ist sein Name bekannt geworden.

Der älteste Mittenwalder Geigenbauer Josef Wörndle wurde 85 Jahre alt.

Todesfälle

† Im Kampfe gegen den Bolschewismus gab sein hoffnungsvolles junges Leben KM Dr. Alfons Kaik vom Landestheater Salzburg.

† Gräfin Blandina Gravina, die Tochter Cosima Wagners aus erster Ehe mit Hans von Bülow, 78jährig, in Florenz. Ihr Sohn ist der bekannte Dirigent Graf Gravina.

† am 9. Januar Staats-KM Dr. Robert Laugs, der bewährte deutsche Sängerführer, in Kassel nach langem schweren Leiden im 66. Lebensjahre. Seit 1915 dem Kasseler Musikleben als 1. Kapellmeister der Oper verbunden, hat sich Staats-KM Laugs große Verdienste um den Aufbau der dortigen Oper, vor allem aber um das Kasseler Chorwesen erworben. Sein ständig wachsender Ruf als eines ausgezeichneten Chorleiters führte schließlich zu seiner Berufung in den Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes 1929. Staats-KM Laugs hat sich auch durch seinen Einsatz für das zeitgenössische Schaffen bleibende Verdienste erworben. Seiner Schaffenskraft war die Durchführung des Brahms-Festes 1922, des Deutschen Tonkünstlerfestes 1923, des Deutschen Bach-Festes 1928, des Deutschen Reger-Festes 1933 der Stadt Kassel und der Hundertjahrfeier des Sängergaues Kurhessen kurz vor Kriegsausbruch zu danken.

MUSIK AN DER FRONT

Der a cappella-Chor der Hochschule für Musik in Berlin unternahm unter Leitung von Prof. Theodor Jakobi in den Weihnachtstagen im Dienste der Wehrmachtsbetreuung eine Reise in die besetzten Ostgebiete und sang vor den Soldaten alte und neue Weihnachtslieder.

Dozenten und Studierende der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz führten unter Leitung von Prof. Felix Oberborbeck und Ludwig Kelbetz einen dreiwöchentlichen Wehrmachtseinsatz in Westfrankreich und an der Kanalküste durch. Die beiden Gruppen, deren jede einen gemischten Chor, ein Kammerorchester und eine Laienspielgruppe umfaßte, brachten

unseren Soldaten alte und neue Weihnachtslieder, Madrigale und Instrumentalwerke alter deutscher und italienischer Meister und Werke *W. A. Mozarts* und fanden herzliche Aufnahme.

BÜHNE

Die Stadt Thorn, die bisher vom Stadttheater Bromberg bespielt wurde, erhält ein eigenes Theater mit einem stehenden Ensemble zunächst für Schauspiel und Operette. Für Opernaufführungen wurden mehrere auswärtige Kräfte verpflichtet.

Die Stadt Neiße konnte zur Neueinführung einer eigenen Oper schreiten und bot bereits mit „Figaros Hochzeit" eine ausgezeichnete Erstleistung.

Zoltan Kodalys ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen, „Spinnstube", kam soeben in Darmstadt zur Erstaufführung.

Humperdincks „Hänsel und Gretel" kamen um die Weihnachtszeit in Essen und Pforzheim, seine „Königskinder" in Düsseldorf, Nürnberg und Görlitz zu herzlich begrüßten Aufführungen.

Wilh. Kempffs Oper „Die Familie Gozzi" wird in diesen Wochen am Deutschen Nationaltheater in Weimar gespielt.

Hermann Henrichs Oper „Melusina" hatte bei ihrer Erstaufführung in Oldenburg einen beachtlichen Erfolg.

Heinrich Marschners „Hans Heiling" wurde soeben an den Städtischen Bühnen in Essen neueinstudiert.

Das Göttinger Stadttheater brachte *Alessandro Scarlattis* Oper „Triumph der Ehre" zur deutschen Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

Joseph Meßners „Symphonische Festmusik" für großes Orchester kommt in einem städtischen Konzert zu Danzig unter Staats-KM Hans Swarowsky zur Aufführung. Sein Zyklus „Fröhliche Weisheit" für Mezzosopran und Männerchor nach Gedichten von Wilhelm Busch wurde von den Männerchören in Essen, Aachen, München, Salzburg, Berlin für diesen Winter zur Aufführung erworben.

An einem „Heimatlichen Komponistenabend" in Crimmitschau stellte sich der junge *Helmut Bräutigam* als einer unserer wertvollen jungen Komponisten, zugleich aber auch als hoffnungsvoller Orchesterdirigent vor. Im zweiten Teil brachte der Abend Werke von *Robert Schumann*.

GMD Heinz Dressel führte *Karl Höllers* Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi während des Münsterschen Musikfestes zu einem schönen Erfolg.

Einen wertvollen Einblick in das zeitgenössische Schaffen bot MD Albert Bittner in seinem 5. Essener Vormietekonzert, bei dem *Ottmar Gerster, Helmut Degen, Theodor Berger, Erich Schlbach, Werner Egk* und *Hans Pfitzner* zu Worte kamen.

Das soeben neugegründete städtische Symphonieorchester in Bruck / Mur trat erstmals mit einem *Mozart*-Gedenkkonzert vor die Öffentlichkeit, in dessen Rahmen der Direktor der staatlichen Hochschule für Musik Prof. Dr. Felix Oberborbeck die Gedenkrede hielt. Dies Konzert vor ausverkauftem Stadtsaal war ein schöner erster Erfolg. Inzwischen bot der junge Klangkörper eine Feierstunde mit Musik um Friedrich den Großen und bereitet einen Wiener- und einen Beethoven-Abend sowie eine Aufführung von *Jos. Haydns* „Jahreszeiten" als Ausklang der Konzertzeit vor.

Die Reichsleitung der NSG „Kraft durch Freude" veranstaltete in den letzten Monaten in den Gauen Mittel-, Nord- und Westdeutschland 19 Konzerte mit Werken von *Franz Dannehl*, die einen wertvollen Einblick in das Schaffen des Münchener Künstlers boten.

Die nächsten Aufführungen der vielgespielten „Sinfonie" von *Ernst Pepping* stehen in Hannover, Göttingen und Dortmund bevor.

Staats-KM Erich Kloß dirigierte am Beginn einer längeren Konzertreise des NS-Symphonieorchesters durch die Gaue Mainfranken, Essen und Düsseldorf drei Konzerte in Aschaffenburg und Schweinfurt, darunter ein Betriebskonzert. Das Programm brachte Werke von *Schubert* (6. Symphonie), *Beethoven* (8. Symphonie), *Strauß* („Don Juan"), *Reger* (Ballettsuite), *Mozart, Grieg* und *Wagner*. Die Solisten der Konzerte waren Kammervirtuose Michael Schmid (Violinkonzert von *Beethoven*), Professor Zanke-Würzburg im D-dur-Flötenkonzert von *Mozart*, sowie Erich Kloß, der das *Grieg*sche Klavierkonzert spielte und dirigierte.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Würzburger Komponist *Wilhelm Keilmann* betitelt sein Werk 13 „Würzburger Bilder", das bereits am 30. November in Würzburg zur erfolgreichen Uraufführung kam. Auch eine Reihe neuer Lieder nach Gedichten von Christian Morgenstern, Schilling und Ringelnatz sind soeben entstanden.

Philippine Schick hat soeben ein größeres Chorwerk nach Texten von Matthias Claudius vollendet: eine Kantate „Von unvergänglicher Liebe" für Bariton, Sopran- und Altsolo, gem. Chor und großes Orchester Werk 44.

VERSCHIEDENES

In der Wiener „Urania" sprach, auf Einladung des Bayreuther Bundes und des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen, Professor Dr. Emil Kast aus Karlsruhe über „Houston Stewart Chamberlain als Führer zur Deutschheit" anläßlich des 15. Todestages des Gelehrten.

Zu einem stimmungsvollen Abend „*Carl Maria von Weber* in Wort und Klang" hatte sich Bertha Schemann („Lesung aus Webers Leben und Briefen") mit Hans Joachim Andresen („Lieder aus Leyer und Schwert") im Berliner Meistersaal vereint.

MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann spielte als Reichssendung von Saarbrücken ein Programm „Zeitgenössische Klaviermusik" mit *Julius Weismanns* Zyklus „Sommerland" fünf Stücke, Werk 32 und *Walter Niemanns* Sonatine „Waldmusik" Werk 152/1, Zwei Barkarolen Werk 144.

Der Reichssender Breslau brachte dieser Tage *Engelbert Humperdincks* Märchenspiel „Die sieben Geislein".

Im Rahmen des Zyklus „Musik zur Dämmerstunde" vermittelte das Große Berliner Rundfunkorchester unter *Paul Graeners* eigener Leitung ältere und neuere Werke des soeben siebzigjährigen Meisters.

Der Großdeutsche Rundfunk hat seine Sendereihe „Musik aus deutschen Landen" im Januar dem süddeutschen (*Werner Egk, Joseph Haas, Cesar Bresgen, Carl Orff* und *Hermann Zilcher*) und dem mitteldeutschen Kulturraum (*Helmut Bräutigam, Gottfried Müller, Hermann Grabner, Kurt Thomas, S. W. Müller* und *J. N. David*) gewidmet.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Unter Franz von Hoeßlins Leitung kamen in Florenz sieben Fugen aus *Bachs* „Kunst der Fuge" zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Professor Ludwig Hoelscher spielte das *Dvořák*-Konzert mit dem Antwerpener Philharmonischen Orchester in Antwerpen, Löwen, Gent und anderen belgischen Städten sowie mit Klavierbegleitung in Brüssel und Antwerpen. Auch in weiteren Städten des Auslandes wird der geschätzte deutsche Cellist in den nächsten Wochen konzertieren.

Die Hamburger Staatsoper gastierte soeben in mehreren flämischen Städten erfolgreich mit *W. A. Mozarts* „Entführung aus dem Serail".

Prof. Fritz Heitmann konzertierte kürzlich mit großem Erfolg in Kopenhagen und Stockholm.

Der niederländische Rundfunk brachte *Heinrich Lemachers* „Concertino" für Klavier und Streicher zur Aufführung.

Prof. Wilhelm Kempff, bereits seit Jahren ein ständiger Gast in Budapest, gab auch unlängst dort wieder mehrere Konzerte mit großem Erfolg.

Joseph Meßners „Te deum" für Sopran- und Baritonsolo, Chor, Bläserseptett, Pauken und Orgel bringt die Orchestergesellschaft in Arnheim zur holländischen Erstaufführung.

Das Kölner Kammertrio (Karl Hermann Pillney, Reinhard Fritzsche, Karl Maria Schwamberger) spielte auf seiner zweiten Italienreise in Rom, Mailand, Ancona, Ravenna, Cremona, Parma, Piacenza und Faenza und wurde, wie im Vorjahre, überall herzlichst gefeiert. In Cremona

wurden die Künstler durch Verleihung der Stradivari-Medaille geehrt.

Fred Lohses „Klavierbuch“ wurde im Rundfunk Stockholm mit so großem Erfolg aufgeführt, daß es in den ersten Wochen des neuen Jahres dort wiederholt wird.

Der Münchener Pianist Udo Dammert spielte auf einer Konzertreise durch Ungarn in Budapest, Sopron, Szombathely, Szegedin, Stuhlweißenburg und Kaschau zeitgenössische deutsche Musik von *Helmut Degen, Ernst Pepping, Wilhelm Maler* und *Werner Egk*.

Das Wiesbadener Collegium musicum spielte unter Edmund Weyns in Mailand das 5. Brandenburgische Konzert von *Bach* und die b-moll-Suite von *Telemann* mit schönstem Erfolg.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Helmut Degen: „Der flandrische Narr“. Tanzspiel (Braunschweig, Staatstheater, 11. Nov. 41).

Paul Graener: „Schwanhild“. Oper (Köln / Rhein, Opernhaus, 24. Januar).

Hermann Henrich: „Die Musici“. Spieloper (Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater, Spielzeit 41/42).

Ernst Schliepe: „Marienburg“. Oper (Staatstheater Danzig, 24. Januar).

Hans Uldall: „Dreinarrenspiegel“ (Braunschweig, Staatstheater, 11. Nov. 41).

Konzertwerke:

Paul Barth-Planitz: „Nun kommt die Welt“. Liederzyklus für hohe Stimme, Klavier und Bratsche nach Versen von Karl Jänichen, Werk 48 (Zwickau i. Sa., 23. Januar, Sol. Heddy Diertering).

Hermann Baum: „Sonnengesang“ (Chemnitz).

Alfred von Beckerath: Sonate für Klavier (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik).

Alfred Berghorn: Konzertante Sinfonie Werk 34 (Bottrop, Tag der Komponisten Westfalens, 12. Januar).

Georg Beyer: „Chor der Toten“ nach Worten von C. F. Meyer (Nürnberg, Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik).

Fritz Dettmann: Symphonische Spiele für Orchester in vier Sätzen (Eisenach, unter Ernst Hornickel).

Hero Folkerts: Streichquartett (Gelsenkirchen, durch das Peter-Quartett).

Wolfgang Fortner: Ernste Musik für großes Orchester (Baden-Baden, 4. Dez. 1941).

Hans Franke: Symphonie Nr. 4, E-dur „Frühling im Tal der Müglitz“ (Teplitz-Schönau, unter MD Bruno C. Scheftak, 12. Januar).

Hans Gebhard: „Kirmes“, Suite für Frauenchor und Instrumente (Nürnberg, Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik).

Paul Gerhardt: Fantasie und Fuge c-moll, Werk 11 (Zwickau/Sa., Dom).

Hermann Grabner: 3 Tanzlieder für Frauenchor und Instrumente (Nürnberg, Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik).

Paul Graener: Wiener Sinfonie (Berlin, Berliner Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch, 25. Nov. 1941).

Bernhard Hamann: Symphonische Impression. Werk Nr. 6 (Bremen, unter GMD Hellmuth Schnackenburg).

Karl Höller: Heroische Musik f. Orchester, Werk 28 (Frankfurt/M., unter Prof. Hermann Abendroth).

Wilhelm Jerger: Streichquartett (Wien, durch das Schneiderhan-Quartett).

Victor Junk: „Drei Lieder mit Orchester“ (Wien, Konzerthaus, 7. Dez. 1941).

Wilhelm Keilmann: „Würzburger Bilder“ für Klavier. Werk 13 (Würzburg).

Frida Kern: Musik für Orchester Werk 20 „Der innere Mensch“ (Linz, unter GMD Georg Ludwig Jochum, 7. Jan.

Ludwig Kraus: Passacaglia und Fuge für gr. Orchester (Soest, unter Leitung des Komponisten).

Karl Meister: Soldatische Balladen für Bariton und Orchester (Frankfurt/M., unter Prof. Abendroth, Solist Gerhard Hüsch).

Joseph Meßner: „Fröhliche Weisheit“, ein Zyklus für Mezzosopran und Männerchor nach Dichtungen von Wilhelm Busch. Werk 49 (Essen, Schubertbund, 14. Dez. 41).

Hans Mielenz: Lustspielouverture (Solingen, Konzert feldgrauer Komponisten).

Richard Müller-Lampertz: Kleines Konzert für Oboe und Orchester (Bremen, unter GMD Hellmuth Schnackenburg).

Neidhardt: Kantate nach Worten von R. M. Rilke (Chemnitz, Sol. Ruth Lange).

Georg Nellius: „Heldenfeier“ f. Männerchor, Frauenchor, Soli und Orchester (Herne i. W., Januar).

Kurt Rasch: „Ballettsuite zu einem Schäferspiel“ für kl. Orchester und Celesta (Berlin, Deutsches Opernhaus, 15. Januar).

Johannes Reichert: Streichquartett D-dur (Teplitz-Schönau, durch das Spieler-Quartett, 15. Dez. 41).

Johannes Reichert: Sinfonie f-moll (Teplitz-Schönau, unter MD Bruno C. Scheftak, 20. Okt. 1941).

Heinz Röttger: Symphonie in E-dur (Breslau, unter GMD Philipp Wüst).

Heinz Röttger: Sonate in a-moll für Violine und Klavier (Augsburg, Solist Joseph Klein mit dem Komponisten am Flügel).

Heinz Schubert: „Vom Unendlichen“. Präludium und Fuge für Sopran und Streichorchester (München, unter KM Adolf Mennerich, Sol. Amalie Merz-Tunner, 11. Dezember 1941).

Johanna Senfter: VI. Symphonie (Hagen i. W.).

Richard Soldner: Scherzo-Satz aus seiner sinfonischen Musik (Solingen, Konzert feldgrauer Komponisten).

Hans Stieber: Symphonische Trilogie (Leipzig, Gewandhaus, unter Hermann Abendroth).

Heinrich Sutermeister: Orchestersuite aus „Romeo und Julia“ (Berlin, Philharmoniker, unter Karl Böhm).

Richard Trägner: C-moll-Konzert für Cello allein (Chemnitz, durch Hans Trübsbach, 9. Nov. 1941).

Karl Wannicke: Streichquartett (Jena).

Eberhard Wenzel: „Das deutsche Herz“. Oratorium nach Worten von E. M. Arndt (Görlitz, 15. Januar).

Paul Winter: „Schwabenstreich“. Ein Volksliederspiel nach Textgestaltung von Oskar Besemfelder (Graz, unter KM Hanns Haas).

Ermanno Wolf-Ferrari: Streichquartett C-dur, Werk 24 (Salzburg, durch das Mozarteums-Quartett).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Bullerian: „Steuben“. Oper (Stuttgart, Württembergisches Staatstheater).

Hans Müller-Kray: „Der Spiegel der Prinzessin“. Ballett (Stuttgart, Württembergisches Staatstheater).

Heinrich Sutermeister: „Die Zauberinsel“. Oper (Dresden, unter Karl Böhm).

Hans Josef Vieth: „Die schönen Mädel von Haindlbrück“. Oper (Troppau, Stadttheater, 14. Februar).

Konzertwerke:

Heinrich Funk: Variationen über ein altdeutsches Liebeslied für Kammerorchester (Leipzig, durch das Leipziger Kammerorchester, unter Sigfrid Walther Müller).

Heinrich Lemacher: Sonate für Violoncello und Klavier. Werk 105 (Solingen, durch Ludwig Hoelscher mit dem Komponisten am Flügel, April).

Eugen Papst: 8stimmige Motette für Männerchor nach Worten von M. Claudius (Köln/Rh., Festkonzert des Kölner Männergesangvereins, April 1942).

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

MAX REGER

Totenfeier

Requiemsatz op. 145 a

(Nachgelassenes Werk) für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, gem. Chor, Orchester und Orgel

Mit lateinischem und deutschem Text

Orchesterbesetzung: Streicher, drei Flöten (die dritte auch kleine Flöte), zwei Oboen, Englisch Horn, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken und Schlagzeug

Klavierauszug mit Text RM 7.50, jede Chorstimme RM —.90

Orchestermaterial nach Vereinbarung

*

Das Requiem, im Herbst 1914 entstanden, sollte dem Andenken der im Kriege gefallenen Helden gewidmet sein. Dieser Bestimmung des Komponisten, der aus unbekannten Gründen die Arbeit daran abbrach und uns das Werk als Torso hinterließ, entspricht die unserem Zeitempfinden angepaßte deutsche Übertragung des Textes, die es von der rein kirchlichen Verwendbarkeit loslöst und die Eingliederung in den Rahmen einer nationalen Feierstunde ermöglicht. Zum ersten Male in seinem Schaffen bedient sich Reger hier mit starker Wirkung des dem Chor gegenübergestellten und mit ihm kunstvoll verschlungenen Soloquartettes

Bisher aufgeführt in Berlin (Deutsches Regerfest 1938, Prof. Stein) und München (Domchor, Prof. Berberich)

Nächste Aufführungen:

Heidelberg (Prof. Poppen) und Köln (Gürzenich, GMD. Prof. Papst)

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

ERNST PEPPING

DREI NEUE WERKE

SYMPHONIE für Orchester

Aufführungen: Dresden (Böhm), Leipzig, Köln, Essen und in weiteren 20 Städten.

„Diese C-dur-Symphonie mit ihrer formklaren absoluten, allem Dramatischen verschlossenen Musikalität ist in ihrer Art und ihrem Rang nach das erste volkstümliche moderne Werk. Der Durchbruch von einem konsequenten neuen Musizierstil aus zu erfüllten Großformen ist schon wiederholt geglückt, doch selten aber so ansprechend vollzogen worden wie hier".

Rhein.-Westfäl. Zeitung

DAS JAHR nach Gedichten von Josef Weinheber aus „O Mensch, gib acht" für vierstimmigen gemischten Chor a cappella.

„Pepping hat mit seiner Vertonung von Josef Weinhebers Bauernkalender „Das Jahr" einen Wurf getan, der kaum ein Seitenstück in der zeitgenössischen Chorliteratur findet. Man ist von der Gewalt dieser A-cappella-Sprache zutiefst im Gemüt erschüttert und gebannt", Berl Nachtausgabe

GROSSES ORGELBUCH I, II, III

Choralvorspiele und Orgelchoräle

„Fern aller kontrapunktischen Künstelei hat der Komponist hier alte Formen mit neuem Geist erfüllt, wobei ihm eine unerschöpflich reiche Phantasie zur Verfügung stand".

Deutsche Allgemeine Zeitung

Demnächst erscheinen:

CONCERTO Nr. I u. II für Orgel

TOCCATA UND FUGE über „Mitten wir im Leben sind" für Orgel

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

B. Schott's Söhne · Mainz

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1942 HEFT 3

Carlfriedrich Piſtor.

Von Wolfgang Golther, Roſtock.

Er wurde am 9. Januar 1884 zu Menz im Kreis Rupin in der Mark geboren. Seine Vorfahren waren Bauern und Förſter. Auf Streifzügen mit ſeinem Großvater, einem Förſter, gewann er Liebe zur Natur, die ſich auch in ſeinen Werken ausſpricht. Er beſuchte die Schule in Menz. Frühzeitig zeigte ſich muſikaliſche Begabung, indem er auf der Geige ſich übte und Melodien nach eigenem Notenſyſtem aufſchrieb. Die Neigung zur Muſik war ſo ſtark, daß er nach guter und gründlicher beruflicher Ausbildung ſtrebte, obwohl er dafür zu Hauſe wenig Verſtändnis fand. Im Alter von 15 Jahren kam er nach Berlin, wo er beim Kammervirtuoſen der Staatsoper Anton Witek im Geigenſpiel ausgebildet wurde, Vorleſungen an der Muſikhochſchule hörte und einigen Unterricht in der Kompoſitionslehre erhielt. Er betätigte ſich als Geiger an verſchiedenen Berliner Theatern. In Neuſtrelitz diente er 1906 in der Regimentskapelle und in der Hofkapelle und wandte ſich von der Geige zur Bratſche. Zum ſtädtiſchen Orcheſter in Roſtock kam er 1910, wo er mit Unterbrechung der Kriegsjahre bis heute wirkt. Schon vor dem Kriege verſuchte er ſich mit eigenen Schöpfungen, Liedern, Stücken für Orcheſter und Einzelinſtrumente. Entſcheidende Wendung brachte die durch den Roſtocker Generalmuſikdirektor Heinrich Schulz vermittelte Bekanntſchaft mit Hugo Kaun, der ihn unterwies und ſeine Kompoſitionen durchſah. In Roſtock wurde er Mitbegründer des Streichquartetts, das ſich bald eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Im Jahr 1921 trat er erſtmals mit zwei Werken, der Serenade für Violine, Bratſche und Klarinette und dem Klaviertrio für Viola und Cello in die Öffentlichkeit und fand volle Anerkennung.

Piſtor entfaltete im Laufe der Zeit erſtaunlich reiche ſchöpferiſche Arbeit in allen Gattungen: Kammermuſik, Soloſätze für einzelne Inſtrumente, Orcheſterſtücke, Lieder, Chöre und Opern. Sein letztes preisgekröntes Werk, über das die ZFM in der Juninummer 1941 S. 405 berichtete, eine Kantate zu Worten von Hans Frank, trägt die Werk-Zahl 50!

Von ſeinen zahlreichen in Roſtock wiederholt bewährten Werken ſeien hier nur einige wenige erwähnt. Für ſein eigenes meiſterhaft gehandhabtes Inſtrument ſind die Suite für Bratſche allein, für Bratſche und kleines Orcheſter, Capriccio für Bratſche und Orcheſter, für Bratſche mit Klarinette und Streichquartett an erſter Stelle zu nennen. Großen Beifall fanden immer die drei Quartette für 2 Violinen, Bratſche und Cello, ferner das Konzert für Cello und kleines Orcheſter. Für großes Orcheſter ſind die „Ballade“ und die „Rhapſodie“ geſchrieben. Von den Liedern mit Klavier ſind „Wilde Liebe“ (Buſſe) und „Im Glück“ (Sergel) beſonders wirkungsvoll; außerdem 6 Lieder im Volkston und 3 Lieder nach Hans Frank; volkstümlich iſt auch das „Blumenglöckchen“, der „Haſenſalat“, „Unter einem Schirm“. Am wenigſten bekannt ſind bis jetzt die Männerchöre „Nächte“, „Vor der Haustür“, „Märkiſcher See“, „Sonntagsfeier“ und noch viele andere.

Vier Opern liegen vor, von denen drei erfolgreich aufgeführt wurden. Die „Geige

Amadäi" (Text von Hans Curſchmann) iſt ganz romantiſch. Zwei Wandermuſikanten irren durch den Wald, der alte Amadäus mit ſeiner Wundergeige und der junge neidiſche Malvolio, dem der Schwarze im Traumbild vorgaukelt, was er als großer Künſtler mit der Meiſtergeige ſich erringen könnte. Malvolio ſchlägt den Alten nieder und raubt die Geige, auf die Amadäus den Fluch legt, daß ſie verſtummen müſſe, wenn einſt der Rächer nahe. Jahre ſind verſtrichen, Malvolio iſt ein berühmter Meiſter geworden, der im Schloſſe aufſpielen ſoll. Des Grafen Schweſter bewundert und liebt ihn. Schon ſind die Gäſte verſammelt, die Gräfin begleitet am Spinett. Plötzlich verwirrt ſich Malvolios Spiel, die Geige verſtummt. Der Rächer, ein blinder Bettler, der alte Amadäus iſt erſchienen. Dem wütenden Malvolio wird die Geige entwunden, die in der Hand des Amadäus wieder klingt. Die Geſchichte von der klingenden und verſtummenden Geige iſt ein dankbarer romantiſcher Opernſtoff, den das Textbuch in zwei Bilder zuſammendrängt. Ein Volkslied mit Geigenbegleitung, das Amadäus ſeiner Tochter ſingt, zieht ſich durch beide Bilder hin. Das Konzert im Schloſſe ſchafft dem Tonſetzer in alter Opernart Gelegenheit zum Einzug der Gäſte, zu Arien, Liedern und einem reizvollen Menuett. Die Uraufführung in Roſtock fand am 13. März 1928 ſtatt. — „Der Alchimiſt" (Text von Curſchmann) wurde am 14. März 1931 in Kiel aufgeführt, im Oktober in Roſtock wiederholt. Der Schwank vom fahrenden Schüler, der als Alchimiſt verkleidet mit allerlei Hokus-Pokus dem Geizhals Raffegut, dem ein tölpelhafter Diener zur Seite ſteht, ſein hübſches Mündel entführt, wirkt in luſtigen Verſen drollig. Die vier Geſtalten ſind nach ihrer Art und ihrem Treiben muſikaliſch gezeichnet, Lieder und mehrſtimmige Sätze geſchickt einverwoben. — Ein Lobſpruch aus dem Jahr 1624 rühmt das „geſunde, kräftige wohlſchmeckende Gerſtenbier Knieſenack, das im mecklenburgiſchen Lande zu Güſtrow gebraut wird". Darnach nennt ſich das von Benno Rinow und Peter Andreas verfaßte Textbuch, das Piſtor als erſte mecklenburgiſche Volksoper vertonte, die am 23. Oktober 1940 im Schweriner Staatstheater aufgeführt wurde. Die Handlung ſpielt ums Jahr 1537. Der Herzog erteilt einem Landsknecht, der ihn durch die Geſchichte vom Fuchs und Hecht, die ſich in einander verbiſſen hatten, zum Lachen und heilſamen Schwitzen bringt, den Ritterſchlag, macht ihn zum Herrn von Voß und verſchafft ihm die Tochter des reichen und geizigen Ratsherrn als Braut. Den Hintergrund bildet die kleinſtädtiſche Reſidenz, wo die Kalandsbrüder ſich am Knieſenack laben, dem ſie ein Loblied ſingen. Piſtors Muſik geht in Lortzings Weiſe, aber mit den heutigen Ausdrucksmitteln des Orcheſters, das er durchaus beherrſcht. Holz und Blech, hohe und tiefe Streicher, dazu die Harfe untermalen in buntem Wechſel das humorvolle Spiel. Liedhafte Arien, zwei-, drei- und vierſtimmige Sätze beleben die ausgeſprochen heitere Buffo-Oper, die mit dankbarem Beifall aufgenommen wurde. — Die vierte Oper „Kismet" (Text von Clementine Lindner-Dresden) harrt noch der Uraufführung. Sie ſpielt in geheimnisvoll überirdiſcher Märchenwelt. Der Mondkönig verweigert ſeine innig geliebte Tochter dem von ihr erwählten Freunde und will ſie dem Sternritter geben. Obwohl der Freund die Königstochter vom Tode des Ertrinkens gerettet hat, wird er auf die Erde nach Indien verbannt. Auf Mondſtrahlen folgt ihm die Geliebte und gewinnt ſeine verlorene Seele in Geſtalt einer herrlichen Lotosblume wieder. Der Mondkönig kehrt, ingrimmig über ſeine vereitelten Pläne, in ſein Reich zurück, die Liebenden gehen unter dem Geſang der Lotosblumen ins Nirwana ein. Dieſe Oper unterſcheidet ſich ſchon ſtofflich weſentlich von den andern, daher auch muſikaliſch. Mond und Indien verleihen Klang und Farbe. Motive löſen die Nummern der früheren Opern ab. Der Muſiker hat ſich hier ganz ins Wunderbare verſenkt und damit eigenartig Neues geſchaffen, ähnlich etwa Pfitzners „Roſe vom Liebesgarten". Der Verſuch, den Wert der Tondichtung auf der Bühne zu erproben, würde ſich gewiß verlohnen!

Hier folgen drei Motive aus der Oper:

Schickſalsmotiv:



Das Motiv des Königs Selenos:

Das Liebesmotiv der Königstochter:



Piſtors Werke wurden, wo immer ſie zur Aufführung gelangten, von den Zuhörern mit lebhaftem Beifall aufgenommen, von den ſachverſtändigen Beurteilern voll anerkannt. Dieſe rühmen ungewöhnliches Können, ſchöne melodiſche Erfindungen, treffliche farbenreiche Klangwirkung, geſchickte Ausnützung der Inſtrumente, kunſtvollen Satzbau und ſtellen fortſchreitende Entwicklung bis zu abgeklärter reifer Meiſterſchaft feſt. Piſtor verfolgt keine Richtung, er ſchließt ſich nur gelegentlich an R. Strauß an. Vor allem aber iſt hervorzuheben, daß er zur Zeit der herrſchenden Atonalität ſtets reine und hohe muſikaliſche Ziele erſtrebte, daß er deutſch und wahr blieb, wo andere ſich in artfremder Überſpanntheit gefielen. Er bekannte einmal ſelber: „ich will aus vollem Herzen Muſik machen". Seine Arbeitsfreude und Leiſtungsfähigkeit iſt bewundernswert, daß er neben dem anſtrengenden Dienſt als Orcheſtermuſiker zu ſo vielſeitigem, reichem, ſelbſtändigem Schaffen Zeit und Luſt findet. Es wäre zu wünſchen, daß dem ſtrebſamen Künſtler, der bisher nur auf niederdeutſchem Raum in Roſtock, Schwerin, Kiel und zuweilen in Berlin zu Gehör kam, ein weiterer Kreis in der deutſchen Muſikwelt ſich erſchlöße, wie ſchon der Rundfunk außer Hamburg und Berlin gelegentlich auch in Leipzig und München für ihn eintrat.

Chriſtian Theodor Weinligs Lebensbeſchreibung.

Zum 100. Todestage Weinligs (6. März 1942)

veröffentlicht von Friedrich Schnapp, Berlin.

Im Februar-Heft 1941 der ZFM veröffentlichte ich einen autobiographiſchen Brief Carl Czernys nebſt einer ausführlichen Einleitung über den Freiherrn Eberhard v. Wintzingerode und laſſe hier nun eine eigene Lebensbeſchreibung Chriſtian Theodor Weinligs folgen, die ebenfalls aus dem Nachlaß Wintzingerodes ſtammt.

Weinlig muß etwa gleichzeitig mit Czerny der Bitte um biographiſche Nachrichten entſprochen haben, welche Wintzingerode im Oktober 1824 an die Tonkünſtler — in Form einer Anzeige in der Leipziger Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung — richtete. Da Weinlig in dieſer Selbſtbiographie ſeine „Sechs und dreyßig kurzen Singübungen, mit Begleitung des Pianoforte" nicht

erwähnt, die als einziges zu seinen Lebzeiten gedrucktes Werk im Juli 1825 bei Hofmeister in Leipzig erschienen sind, so läßt sich die undatierte Niederschrift zeitlich begrenzen.

Während Czerny heute noch wenigstens als Komponist von Klavieretuden lebendig ist, würde Weinligs Name wohl gänzlich vergessen sein, wenn er nicht durch den Ruhm seines großen Schülers Richard Wagner in eine Art von Unsterblichkeit erhoben worden wäre. Wie Liszt seinem Meister Czerny, so dankbar verbunden fühlte sich auch Wagner seinem Lehrer Weinlig; er widmete ihm bekanntlich die Klaviersonate von 1832 und 11 Jahre später seiner Witwe das „Liebesmahl der Apostel".

Weinligs Selbstbiographie ist auf einem halben Bogen in Quart-Format geschrieben (2 Seiten). Die Schrift ist wie „gestochen" und erinnert an diejenige des jungen Wagner. (Vielleicht geht die peinliche Sauberkeit Wagnerscher Manuskripte unmittelbar auf das Vorbild seines Lehrers zurück!)

Der Biographie lag zweifellos ein Begleitschreiben an Wintzingerode bei, was sich jedoch nicht erhalten hat.

Zu Weinligs Lebensbericht noch einige Anmerkungen:

Sein Oheim, Christian Ehregott Weinlig (1743—1813), war Schüler Homilius' und dessen Nachfolger als Kantor der Kreuzschule in Dresden.

Stanislao Mattei (1750—1825), Schüler Padre Martinis und seinerseits Lehrer nicht nur Weinligs, sondern u. a. auch Rossinis und Donizettis.

Wintzingerodes Ergänzung, daß Weinlig gleichzeitig mit seiner Berufung zum Thomas-Kantor auch Musikdirektor an der Thomas- und Nikolai-Kirche in Leipzig wurde, beruht auf einer Nachricht der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Unter Weinligs „Operetten" sind natürlich kleine Opern, d. h. Singspiele, zu verstehen.

Die Monatsschrift „Erato" besteht aus Heften mit Kompositionen; sie erschien im Jahre 1812. Ein vollständiges Exemplar besitzt die Preußische Staatsbibliothek in Berlin.

Hier folgt nun Weinligs Biographie in getreuem Abdruck seiner Handschrift:

Christian Theodor Weinlig
geb. zu Dresden, am 25. July, 1780.

Er ist ein Sohn des verstorbnen Hof- und Justitienraths, D. Christian Heinrich Weinlig, und ein Neffe des Musikdirectors, Christian Ehregott Weinlig. Den Unterricht in den Schulwißenschaften erhielt derselbe im väterlichen Hause; bezog dann (1797. – 1800.) die Universität Leipzig, und praktizirte von 1802. bis 1804. in Dresden als Advokat. Allein schon seit den Universitätsjahren hatte er, – einzig vom natürlichen Gefühl geleitet, – angefangen, sich in mancherley Compositionen zu versuchen, und mit dem Jahre 1803. begann sein eigentliches Studium der Setzkunst unter Leitung seines Onkels. Nachdem er im folgenden Jahre die juristische Praxis gänzlich niedergelegt hatte, gieng er im May, 1806. nach Bologna, und arbeitete dort 5 Monate unter dem Pater Stanislao Mattei. Hierauf sezte er seine Reise nach Italien fort, ward im August 1807. als Maestro zum Mitgliede der philarmonischen Akademie zu Bologna aufgenommen, und kehrte im September 1808. über Wien nach Dresden zurück. Nach seiner Rückkehr hielt er Privatvorlesungen über die Composition nach eignen Heften, und ertheilte Unterricht im Gesange und Pianofort. Anfangs 1814. ward er Cantor und Musikdirector an der Kreutzkirche zu Dresden, und bekleidete diesen Posten bis gegen Ende des Jahres 1817., wo er ihn, durch besondre Umstände bewogen, freywillig niederlegte. In den Privatstand wieder zurückgetreten, widmete er sich fast ausschließlich dem Musikunterrichte, und führte zugleich die, bereits im J. 1815. übernommene, Direction der vom verstorbn. Hoforganisten Dreyßig gestifteten Dresdner Singakademie bis zum Juny 1823. fort, wo er dann Dresden verließ, und sich nach Leipzig wendete, da ihm, nach Schichts Tode, das Cantorat an der dortigen Thomasschule übertragen worden war. [Zusatz Wintzingerodes: Zugleich wurde er Musikdirect. an der Thomas- und Nicolai-Kirche.]

Sein größtes Werk ist das Oratorium: „Die Feier der Erlösung". Außerdem aber bestehen seine Compositionsarbeiten in 2 Meßen, 11 Kirchenkantaten, Hymnen und Psalmen, 1 Stabat



Carlfriedrich Pistor

(Aufnahme M. Brauer, Rostock)



ZFM-Archiv

Eberhard Freiherr von Wintzingerode

(1797—1887)

Photographische Aufnahme aus seinen letzten Lebensjahren



ZFM-Archiv

Thomaskantor Christian Theodor Weinlig

Geb. 25. Juli 1780 — Gest. 7. März 1842



ZFM-Archiv

DomKM Ludwig Berberich

Geb. 23. Februar 1882

mater, 17 lateiniſchen und deutſchen 4-, 5- und 8ſtimmigen Motetten, 2 kleinen, für Privatzirkel beſtimmten Operetten, 2 Intermezzo's, 6 Gelegenheitskantaten, 2 Ouvertüren, 9 einzelnen Arien mit Orcheſterbegl., und einer beträchtlichen Anzahl kleiner Geſänge mit Guitarren- oder Pianofortbegleitung, von welchen letzteren 18 Stück in die von ihm redigirte Monatsſchrift Erato eingerückt ſind.

Zwei Pole europäiſcher Muſik.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Aufs Große geſehen, wirkt ſich die Dynamik der europäiſchen Muſikentwicklung im weſentlichen zwiſchen den beiden Polen: Süden und Norden, im beſonderen zwiſchen Italien und Deutſchland aus. In dieſem über die Jahrhunderte hinweg vorherrſchenden Kräftefeld ſind alle andersgearteten Einflüſſe grundſätzlich weniger kämpferiſch oder kriſenhaft entſcheidend, ſondern jeweils mehr gleichgerichtet und damit bereichernd und ſteigernd. So reizvoll dieſe belebenden und oft bunten Varianten ſind, wir halten uns an das grandioſe Spiel der beiden Partner jenſeits und diesſeits der Alpen. Und ſelbſt da können und möchten wir nur einige Phaſen der neuzeitlichen Entwicklung aufzeigen.

Wie auf Wechſelſtrom geſtellt, fluten und ebben die Wogen dieſer bipolaren Strömungen im 16. Jahrhundert. Die im 15. Jahrhundert geſtauten Kräfte der Kunſt der „Niederländer" ergießen ſich in der Folgezeit über ganz Europa. Sie werden nicht zum wenigſten in Italien aufgefangen. Und wir ſtehen vor der eigentümlichen Situation, daß der Norden der Lehrmeiſter des Südens wird, daß die flämiſche Muſik in Italien eine letzte Klärung und eine höchſte Steigerung der formalen Geſtaltung erfährt. Und bald darauf kommen deutſche Meiſter als gelehrige Schüler nach Italien — Venedig iſt das Kraftzentrum —, und das Spiel nimmt eine rückläufige Bewegung: vom Süden zum Norden. Wir nennen hier als Repräſentanten zweier Generationen: Hans Leo Hasler, deſſen Lehrmeiſter Andrea Gabrieli war, und Heinrich Schütz, der aus der Schule Giovanni Gabrielis hervorging. Dieſe knappe Überſchau gewährt Einblick in das grandioſe Schauſpiel eines Gebens, Nehmens und Fortentwickelns, wie es in dieſem organiſchen Wachstum raſſenmäßig doch ſo grundverſchiedener Geiſteshaltungen kaum ein Gegenſtück hat.

Zu einem Gleichſtrom der Entwicklung gelangt im 17. Jahrhundert der italieniſche Einfluß, der ſo ſtark ſich auswirkt, daß man das entſprechende Kapitel deutſcher Muſikgeſchichte mit der Überſchrift „Von Deutſchlands italieniſcher Zeit" überſchreiben zu müſſen glaubte. Die italieniſche Oper übte ihre unbedingte Vorherrſchaft aus. Erfolgverſprechende Anſätze einer deutſchen Eigenentwicklung, wie u. a. in Hamburg, konnten ſich auf die Dauer nicht durchſetzen. Doch iſt es nicht unintereſſant zu beobachten, wie mit dem Auftreten von Verfallserſcheinungen der neapolitaniſchen Oper demgegenüber in Deutſchland aus italieniſchem Geiſte heraus eine Regeneration der heroiſchen Bühne ſich anbahnt, die von dem nicht zuletzt in Italien gefeierten Dresdener Adolf Haſſe ausging, von deſſen Schülern Jommelli und Traetta auf deutſchem Boden weitergeführt wurde, bis dann mit Gluck der große Reformator der Oper hervortrat. Und auch da wieder ein eigentümliches Kräfteſpiel: der Kampf der Gluckiſten und Picciniſten in Paris, der mit dem Übertritt des italieniſchen Meiſters auf die Seite des Klaſſikers der deutſchen Oper eine überraſchende Löſung fand.

Deutſchlands „Helleniſches Zeitalter der Muſik" bricht an: helleniſch im Sinne griechiſcher Klaſſizität im Gegenſatz zu helleniſtiſch. Die unſterblichen Meiſter treten ins Mittagslicht der Geſchichte. An wenigen Beiſpielen ſei gezeigt, wie auf ihre nordiſche Art die Berührung mit dem Süden — und umgekehrt — ſich auswirkt.

Auf den erſten Blick ſcheint die Welt Johann Sebaſtian Bachs ausſchließlich aufs Bodenſtändig-Heimiſche, aufs eigene Innere gerichtet. Doch ſagt ſchon der Name „Italieniſches Konzert" genug, um an dieſem einen Beiſpiel die fruchtbare Förderung feſtzuſtellen, die dieſer zu tiefſt deutſche Künſtler vom lebendigen Draußen erfährt und die Univerſalität ſeines Geiſtes um ſo vielſeitiger in die Erſcheinung treten läßt.

Weitaus eindeutiger wirkt ſich der italieniſche Einfluß auf Georg Friedrich Händel

aus, deſſen Opernſchaffen offenkundig in der großen Tradition des Südens ſteht, während das nordiſche Erbteil weſentlicher in ſeinen Oratorien verwurzelt erſcheint. In allem und jedem offenbart ſich indes die ſouveräne, man möchte ſagen, europäiſche Geſte dieſer imperatoriſchen Perſönlichkeit.

Bei Mozart ſcheinen die Segnungen des Südens derart an der Oberfläche zu liegen, daß man oft meinte, das italieniſche Element ſeines Kunſtſchaffens als vorherrſchend bezeichnen zu können. Entwicklungsgemäß deutet bei ihm ſcheinbar alles darauf hin, da er ja in entſcheidenden Jugendjahren beſonders intenſiv ſich an Ort und Stelle mit der italieniſchen Muſik auseinandergeſetzt hat. Mit Abſicht betonen wir den Wertungsprozeß dieſes intuitiven Werdegangs, bei dem der junge Genius nur alles das abſorbierte, was ſeiner Eigenart entſprach, wobei wichtiger noch als das „Was" das „Wie" uns zu ſein ſcheint. Doch nun die Frage: „Welches ſeiner Werke atmet nicht deutſchen Geiſt?" Einige, z. B. die „Zauberflöte", ſind dem italieniſchen Geſchmack geradezu fremd geblieben. Und die Gegenfrage: „Wo ſtrahlt bei ihm nicht der Widerſchein der Sonne des Südens?" Selbſt im Zwielicht dämoniſchen Geſtaltens — wie im „Don Giovanni" — leuchtet ſie, wenn auch wie hinter Schleiern.

Im 19. Jahrhundert vermiſſen wir das Hin und Her, das Mit- oder Ineinander, das wir bisher beobachteten. Halten wir uns an die beiden in dieſem Zeitabſchnitt am meiſten im Vordergrund des Muſikgeſchehens ſtehenden deutſchen Meiſter: Beethoven und Wagner im Hinblick auf ihr Verhältnis zur italieniſchen Muſik, ſo erkennen wir jenen mehr als Nehmenden, dieſen mehr als Gebenden. Wir wiſſen, wie ſehr Beethoven den ernſten Cherubini ſchätzte, deſſen „Waſſerträger" nicht ohne Einfluß auf den „Fidelio" blieb. Umgekehrt iſt bekannt, daß kein Geringerer als Verdi ſich in höchſt origineller Weiſe mit den muſikdramatiſchen Ideen Wagners auseinanderſetzte, deren künſtleriſches Ergebnis im „Othello" und „Falſtaff" Geſtalt und Klang wurde. Andeutungsweiſe ſei — um die Jahrhundertwende! — auf das Aufkommen des italieniſchen „Verismo" hingewieſen, der als Reaktionserſcheinung auf die „ſentimentaliſche" deutſche Ideenbühne einen Durchbruchsverſuch zum „naiven", allerdings ſtark ins Sentimentale verfallenden Operntheater machte.

Als krönenden Beſchluß unſerer kurzen Überlegungen möchten wir Pfitzners „Muſikaliſche Legende" ins Feld führen und damit den Kreis vom Paleſtrinazeitalter zum „Paleſtrina" unſerer Zeit ſymbolhaft ſchließen. Einzigartig verklärt in dieſem wohl ideenreichſten Werk der muſikaliſchen Bühne ein urdeutſcher Genius die geiſtige Metropole des Südens.

Statiſtiſcher Überblick über die im Winter 1941/42 ſtattfindenden Reihenkonzerte.

(Orcheſter- und Chorwerke mit Orcheſter).

(2. Teil, Fortſetzung zu Heft 2, S. 54—61).

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

340 KLUSSMANN, ERNST G.: Sinf. Nr. 1
München-Gladbach *E*

341 — Sinf. Nr. 3
Darmſtadt *E*; Erfurt *E* = 2 A.

342 KNAACK, KARL: Sinfon. Vorſpiel
Aachen *U*; Berlin 1 *E* = 2 A.

343 KODALY, ZOLTAN: Hary Janos-Suite
Regensburg *E*

344 — Tänze aus Galanta
Baden-Baden; Mainz *E*; Münſter *E*; Roſtock; Schwerin *E* = 5 A.

345 — Te Deum
Wuppertal *E*

346 — Variationen
Berlin 4

347 KOMMA, KARL MICHAEL: OrchKonz.
Prag *U*

348 KOPSCH, JULIUS: Feierliches Vorſpiel
Danzig *E*

349 KÜSTER, HERBERT: KlavKonz.
Altenburg *U* (der Komponiſt)

350 KRÖHNE, PAUL: Tod fürs Vaterland
Zwickau

351 LABROCA, MARIO: Sonata f. Orch.
Berlin 4 *E*

352 LALO, EDOUARD: Sinf. espagnole f. Viol.
Bochum u. Mannheim (Wolfg. Schneiderhan) = 2 A.

353 LEDERER, JOSEF: ViolKonz.
Liegnitz *U* (Willibald Roth)

354 LEIFS, JON: Paſtoral-Variationen über ein Thema von Beethoven
Gelſenkirchen *E*

355 LEONHARDT, OTTO: Sinf. Nr. 7
Remſcheid *U*

356 LISZT: 2 Epiſoden aus Lenaus Fauſt
Berlin 4

357 — Fauſt-Sinfonie
Waldenburg; Wien = 2 A.

358 — Hungaria
Liegnitz

359 — KlavKonz. Nr. 1 (Es)
Deſſau (Winfried Wolf); Flensburg (Anna Schönduwe); Kaſſel (Walter Gieſeking); Königsberg

(O. Puliti-Santoliquido); Linz (Gisela Göllerich); Mannheim (Gerhard Münch); Posen (Emil von Sauer); Schwerin (Walter Gieseking) = 8 A.
360 — KlavKonz. Nr. 2 (A) Annaberg (Sigfrid Grundeis); Berlin 5 (Jos. Pembaur); Dortmund (Emil von Sauer); Flensburg (Jul. von Karolyi); Liegnitz (Hans Weber); München 2 (Josef Pembaur) = 6 A.
361 — Polonäse (E), orchestriert von Müller-Berghaus Königsberg
362 — Les Préludes Beuthen; Erfurt; Plauen; Zwickau = 4 A.
363 — Tasso Altenburg; Annaberg; Münster = 3 A.
364 — Ungarische Fantasie Münster (Maria Emma Paß)
365 LOCATELLI, PIETRO: Concerto da camera Nr. 10 (Es) Linz
366 LOTHAR, MARK: Schneider Wibbel-Suite Breslau *E*
367 LUALDI, ADRIANO: Divertimento (D) Krefeld *E*
368 MALIPIERO, G. FRANCESCO: ViolKonz. Oberhausen *E* (Ernst Zeidler-Hiltpold)
369 — VcKonzert Dresden *E* u. Wien 2 *E* (Enrico Mainardi) = 2 A.
369a MANEN, JOAN: Calderon-Ouv. Berlin 4 *E*
370 — Kammerkonzert f. Viol. Berlin 4 *E* (der Komponist)
371 MANFREDINI, FRANCESCO: Concerto grosso per il sanctissimo natale Linz
372 MANZER, ROBERT: Romanze u. Scherzo Oberhausen *E*
373 MARX, JOSEPH: KlavKonz. Castelli Romani Wien 2 (Gieseking)
374 — Nordland-Rhapsodie Wien 3 *U*
375 MESSNER, JOSEF: Sinfon. Festmusik Danzig *E*
376 MEYER, KARL WALTER: Zwei kultische Tänze Königberg *U*
377 MOHLER, PHILIPP: Concerto grosso Nürnberg *E*
378 — Sinfon. Fantasie Stuttgart *E*
379 MONN, GEORG MATTHIAS: VcKonz. (g) Graz (Wolfgang Grunsky)
380 MOZART: Adagio u. Fuge (c) f. StrOrch. Braunschweig; Dortmund; München 2 = 3 A.
381 MOZART: Divertimento f. Bläser (welches?) Berlin 5
382 — Divertimento f. Orch. (welches?) Essen
383 — Divertimento Nr. 11 (D), Köchel Nr. 251 Bielefeld
384 — Divertimento Nr. 17 (D), Köchel Nr. 334 München 2; Stuttgart = 2 A.
385 — Don Giovanni. Ouv. Ludwigshafen
386 — Die Entführung aus dem Serail. Ouv. Zwickau
387 — Exultate, Jubilate. Motette Saarbrücken
388 — Fantasie (f) für ein Orgelwerk, instr. München 2
389 — Figaros Hochzeit. Ouv. Berlin 4; Karlsbad; Posen = 3 A.
390 — Flötenkonz. (D) Berlin 6 (Gustav Scheck); Graz (Heinrich Kohnle); Zwickau (J. Frenz) = 3 A.
391 — Hornkonzert, welches? Berlin 6 (E. Bräutigam); Dortmund (Willi Thoms) = 2 A.
392 — Hornkonz. Nr. 3, K. 427 Annaberg (M. Zimolong); Darmstadt (Rud. Klamand) = 2 A.
393 — Hornkonz. Nr. 4 K. Nr. 495 Linz (Joh. Prinz)
394 — Idomeneo. Ouv. Königsberg; München = 2 A.
395 — Idomeneo-Suite (Busoni) Liegnitz
396 — KlarinettenKonz. Berlin 3 (Berth. Künzler); Berlin 6 (Alfred Richter); Königsberg (Gust. Haberstroh) = 3 A.
397 — KlavKonz. (welches?) Karlsruhe (Solist?)
398 — KlavKonz. (Es), K. Nr. 449 oder 482? Berlin 6 (Max Martin Stein)
399 — KlavKonz. (B) K. Nr. 456 Berlin 4 (Furtwängler); Dortmund (Gieseking); Liegnitz u. Rostock (Elly Ney); Wien 1 (Furtwängler) = 5 A.
400 — KlavKonz. (d) K. Nr. 466 Berlin 1 (Edwin Ficher); Berlin 4 (Rosl Schmid); Karlsbad (Georg Kuhlmann); Liegnitz, Ludwigshafen u. Remscheid (W. Kempff); Wuppertal (Ed. Erdmann) = 7 A.
401 KlavKonz. (C) K. Nr. 467 Hannover (E. C. Kraus); München 2 (Wilh. Kempff); Weimar (Erik Then Bergh); Wien 2 (Gieseking) = 4 A.
402 — KlavKonz. (Es), K. Nr. 482 (vgl. 449) Augsburg (Wilh. Kempff); Hamburg (Ferry Gebhardt) = 2 A.
403 — KlavKonz. (A) K. Nr. 488 Bremen (Gieseking); Dessau (H. Seidemann); Dresden (Conrad Hansen); Nürnberg (Carlrobert Kreiten); Oldenburg (Claudio Arrau) = 5 A.
404 — KlavKonz. (C) K. Nr. 491 Frankfurt (Hermann Zilcher); Oldenburg (Arno Erfurth); Osnabrück u. Schwerin (Erik Then Bergh) = 4 A.
405 — KlavKonz. (D, Krönungs-Konz.), K. Nr. 537 Berlin 5 (Wilhelm Backhaus); Breslau (ders.); Chemnitz (derselbe); Köln (H. Haaß); Königsberg (Olinda Puliti-Santoliquido); Leipzig (Cl. Arrau); Liegnitz (Else Herold); Plauen (Fritz Hans Rehbold) = 8 A.
406 — Konz. f. Flöte u. Harfe Baden-Baden (Karl Eplielorp, Luigi Magistretti); Dresden (Fr. Reuter, A. Gottschalk); Karlsbad (Jos. Zebisch, Emilie Rölz-Bezecny); Königsberg (Alfred Fuchs, Friedel Eilguth;) Linz (Gg. Ernst, Luigi Magistretti); Wien 1 (Jos. Niedermayr, Frz. Jelinek) = 6 A.
407 — Konz. f. 2 Klav. (Es) Flensburg (Gertr. Trenktrog, H. Nissen); Frankfurt (Wolfgang Brugger, R. Haller); München 2 (Heide u. Lore Walterspiel); Wien 2 (Solisten?) = 4 A.
408 — Konzertone f. 2 Viol. Liegnitz (Hs. Löffelholz, Kurt Beer)
409 — Konzertantes Quartett f. Oboe, Klar., Fagott u. Horn m. Orch. Berlin 6 (Ob.?, Alfred Richter, Otto Glaß, Emil Bräutigam); Plauen (Otto Kraus, Alois Stephan, Hermann Schober, Joh. Prinz) = 2 A.
— Krönungskonz. f. Klav-Konz. K. Nr. 537
410 — Krönungsmesse K. Nr. 317 Liegnitz
411 — Laudate dominum Duisburg
412 — Lucia Silla. Ouv. Berlin 3
413 — Mauerische Trauermusik — s. Trauermusik
— Messe vgl. Krönungsmesse
414 — Messe in c, K. Nr. 427 Aachen; Augsburg; Mainz = 3 A.
415 — Kleine Nachtmusik Dortmund; Karlsbad; Liegnitz; Mülheim; München 2; Remscheid; Zwickau = 7 A.
416 — Ouvertüre im italienischen Stil (Verwechslung mit Schubert?) Breslau
417 — Les petits riens. Ballettmusik Annaberg
418 — Requiem Berlin 4 mit 8; Berlin 7; Bochum; Bremen; Chemnitz; Darmstadt; Dessau; Dortmund; Düsseldorf; Duisburg; Erfurt; Essen; Flensburg; Frankfurt; Gelsenkirchen; Hamburg; Köln; Leipzig; Liegnitz; Linz; Ludwigshafen; Mülheim; München 2;

Osnabrück; Remſcheid (nur teilweiſe); Roſtock; Weimar; Wuppertal = 28 A.
419 — Rondo f. Klav. u. Orch. (A), K. Nr. 386
Graz (Ilſe Kern)
420 — Seele des Weltalls, Kantate K. Nr. 429
Liegnitz
421 — Serenade (welche?)
Düſſeldorf, Karlsbad, Liegnitz = 3 A.
422 — Serenade Nr. 4, K. Nr. 203
Hamburg
423 — Serenade Nr. 6 f. 2 kleine Orch. K. Nr. 239
Karlsruhe; Münſter; Oberhauſen = 3 A.
424 — Serenade Nr. 7 (Haffner-Serenade), K. Nr. 250
Bochum; Halle; Hamm; Leipzig; Plauen = 5 A.
425 — Serenade Nr. 8 Serenata notturna f. 4 kleine Orch.
Berlin 4; Braunſchweig; Darmſtadt; Roſtock = 5 A.
426 — Serenade Nr. 9 K. Nr. 320
Mannheim; München 1; Schwerin; Wien 3 = 4 A.
427 — Serenade f. 13 Blasinſtrum. (B) K. Nr. 361
Berlin 1; Köln; Königsberg; Zwickau (2mal) = 5 A.
428 — Sinf. (C) K. Nr. 200
Berlin 6
429 — Sinf. (A) K. Nr. 218
Breslau
430 — Sinf. Nr. 33 (B) K. Nr. 319
Berlin 6; Hamburg; Leipzig = 3 A.
431 — Sinf. (D; Haffner) K. Nr. 385
Annaberg; Dresden; Karlsbad; Saarbrücken; Wuppertal = 5 A.
432 — Sinf. (C; Linzer) K. Nr. 425
Annaberg; Augsburg; Bremen; Dortmund; Wien = 5 A.
433 — Sinf. (D) ohne Menuett K. Nr. 504
Augsburg; Bochum; Königsberg; München 2 = 4 A.
434 — Sinf. (Es) K. Nr. 543
Berlin 4 u. 5; Bochum; Breslau; Darmſtadt; Düſſeldorf; Erfurt; Flensburg; Halle; Königsberg; Leipzig; Liegnitz; Ludwigshafen; Regensburg; Remſcheid; Zwickau = 16 A.
435 — Sinf. (g) K. Nr. 550
Augsburg; Baden-Baden; Berlin 1 u. 4; Bielefeld; Braunſchweig; Breslau; Gelenkirchen; Krakau; Mülheim; München 2; Oldenburg; Poſen = 13 A.
436 — Sinf. (C; Jupiter) K. Nr. 551
Augsburg; Berlin 1, 3 u. 4; Beuthen; Bremen; Danzig; Dresden; Graz; Hamburg; Hannover; Karlsbad; Karlsruhe; Kaſſel; Königsberg; Ludwigshafen; Plauen; Prag; Roſtock; Schwerin; Wuppertal; Zwickau = 22 A.
437 — Sinf. concertante f. Viol. u. Bratſche
Bielefeld (Aug. Schäfer, Wilh. Kindsgraf); Bochum (E. Häusler, Fritz Geiſtfeld); Halle (B. Leßmann, Rud. Neel); Hamm u. Paderborn (Willibald Roth, Friedr. Franke); Hannover (H. Garvens, Fritz Both); München 2 (Rudolf Schöne, Ludwig Ackermann); Paderborn ſ. bei Hamm; Roſtock (Soliſten?); Wuppertal (Soliſten?) = 9 A.
438 — Titus. Ouv.
Beuthen
439 — Trauermuſik; K. Nr. 477
Berlin 5; Remſcheid; Wuppertal = 3 A.
440 — ViolKonz. Nr. 3 (G)
Berlin 4 (Leo Petroni) u. 6 (H. Schon); Dresden (Gioconda de Vito); Eſſen (Guila Buſtabo); Mannheim (Karl Thomann); Stuttgart (G. Buſtabo) = 6 A.
441 — ViolKonz. Nr. 4 (D) K. Nr. 218
Baden-Baden (Wolfg. Schneiderhan); Breslau (derſ.); Darmſtadt (Maria Neuß); Duisburg (Heinz Stanske); Karlsbad (Soliſt?); Kaſſel (Siegf. Borries); Königsberg (Karl Heinz Lapp); Krakau (Siegfr. Borries); Linz (Wilh. Reuterer); Mainz (W. Schneiderhan); München-Gladbach (Sigrid Bay); Stuttgart (Max Kergl) = 12 A.
442 — ViolKonz. Nr. 5 (A)
Augsburg (Wolfgang Schneiderhan); Berlin 4 (Georg Kulenkampff); Beuthen (Rich. Großmann); Braunſchweig (Maria Neuß); Bremen (Georg Kulenkampff); Düſſeldorf (Wolfgang Schneiderhan); Königsberg (Gg. Kulenkampff); Krakau (Siegfr. Borries); Liegnitz (Rich. Röſeler); Linz (Siegfr. Borries); Mainz u. München 2 (Wolfg. Schneiderhan); Plauen (Gottfr. Lucke); Poſen (Siegfr. Borries); Saarbrücken (J. Dahmen); Wuppertal (Wolfg. Schneiderhan); Zwickau (Guſt. Havemann) = 17 A.
443 — ViolKonz. Nr. 7 (D) K. Nr. 271a
Annaberg (Marianne Tunder-Weiß); Berlin 6 (Max Strub) = 2 A.
444 — ViolKonz. (welches?)
München 2 (Edith von Voigtländer); Wien 2 (Soliſt?) = 2 A.
445 — Die Zauberflöte. Ouv.
Berlin 4; Bochum; Karlsbad; Zwickau = 4 A.
— vgl. oben Braunſchweig, Remſcheid, Saarbrücken, Stettin
446 MÜLLER, GOTTFRIED: OrchKonz.
München 2 *E*
447 — Variationen u. Fuge üb. ein deutſches Volkslied (Morgenrot)
Berlin 5; München-Gladbach *E* = 2 A.
448 MÜLLER, SIGFRID WALTHER: Böhmiſche Muſik
Karlsbad *E*; Königsberg *E*
449 MÜNCH, GERHART: Capriccio variato f. Klav. m. Orch.
Augsburg *U* (der Komponiſt)
450 MULÈ, GIUSEPPE: Liola. Ouv.
Berlin 5 *E*
450a NICOLAI, OTTO: Die luſtigen Weiber von Windſor. Ouv.
Flensburg
451 NIEDERSTE-SCHEE: Vier phantaſtiſche Stücke
Bochum *E*
452 NIKISCH, MITJA: KlavKonz.
Leipzig *U* (Soliſt?)
453 NUSSIO: Teſſiner Tanz
Münſter *E*
454 ORFF, CARL: Carmina Burana
Köln *E*; München 1 = 2 A.
455 — Entrata f. 5-chöriges Orch.
Hamburg *E*; München 2; Stuttgart = 3 A.
456 PAGANINI: ViolKonz. Nr. 1 (D)
Berlin 4 (Heinz Stanske); Berlin 5 (Guila Buſtabo); Beuthen (Vaſa Prihoda); Düſſeldorf (Soliſt?); Duisburg (H. Stanske); Erfurt (V. Prihoda); Liegnitz (Gottfried Lucke) = 7 A.
457 — ViolKonz. Nr. 2 (h) bearb. von Joan Manen
Chemnitz (Manen)
458 PAPANDOPULO, BORIS: Sinfonietta f. Streicher
Prag *E*
459 PEETERS, EMIL: Sinf. Muſik Nr. 2
Bochum *U*
460 PEPPING, ERNST: Sinfonie
Augsburg *E*; Dortmund *E*; Halle; Hannover *E*; Köln *E*; Mülheim; Plauen *E*; Regensgensburg *E*; Wuppertal *E* = 9 A.
461 PETERSEN, WILHELM: Sinfonietta
Dortmund *E*
462 PETZOLD, RUDOLF: Muſik f. StrOrch.
Köln *U*; Oldenburg *E*
463 — Ouvertüre
Duisburg *E*
464 PFITZNER, HANS: Chriſtelflein. Ouv.
Altenburg *E*; München 2 = 2 A.
465 — Das dunkle Reich
Graz; Leipzig = 2 A.
466 — Duo f. Viol. u. Vc. m. Orch.
Beuthen (Soliſten?); Frankfurt a. M. (Wilhelm Stroß, Rudolf Metzmacher); Krakau (Soliſten?) *E*; Liegnitz (Rich. Röſeler, H. Lilge); Saarbrücken *E* (Gottfr. Stanek, Gerhard Bleuel) = 5 A.
467 — Elegie und Reigen
Baden-Baden *E*; Karlsbad *E*; Oberhauſen *E*; Remſcheid; Waldenburg *E* = 5 A.
468 — Das Herz. Daraus Hoffeſt u. Liebesmelodie
Beuthen
469 — Kätchen von Heilbronn. Ouv.
Beuthen; Hamm; Karlsbad; Krakau; Linz; Remſcheid; Stuttgart; Waldenburg = 8 A.

470 PFITZNER, HANS: KlavKonz.
Bremen (Wilh. Kempff); Breslau (Walter Giefeking); Darmftadt (Georg Kuhlmann); München 2 (Rosl Schmid); Prag *E* (Giefeking); Wien 2 (Friedrich Wührer) = 6 A.
471 — Scherzo op. 1
Breslau *E*; München 2; Remfcheid = 3 A.
472 — Sinf. (cis) op. 36a
Beuthen; Bielefeld = 2 A.
473 — Kleine Sinf. op. 44
Altenburg *E*; Osnabrück *E*; Stettin *E*; Wien 1 *E* = 4 A.
474 — Sinf. op. 46
Augsburg *E*; Bielefeld *E*; Chemnitz *E*; Effen *E*; Kaffel *E*; Krakau *E*; Ludwigshafen *E*; München-Gladbach *E*; Münfter *E*; Oberhaufen *E*; Wien 3 *E* = 11 A.
475 — ViolKonz.
Berlin 5 (Paul Richartz); Bielefeld (L. Jankoff); Bochum (Helmut Zernick); Hamburg (Georg Kulenkampff); Leipzig (ders.); Mainz (Guila Buftabo); Roftock u. Schwerin (Max Strub) = 8 A.
476 — VcKonz.
Berlin 4 (Tibor de Machula); Krakau *E* (Ludwig Hoelfcher); Münfter E (derf.) = 3 A.
477 — Von deutfcher Seele
Berlin 4 mit 8; Wien 3; Wuppertal = 3 A.
478 PIZZETTI, ILDEBRANDO: König Ödipus. Vorfpiele
Altenburg *E*; Regensburg *E* = 2 A.
478a — Rondo Veneziano
Wuppertal *E*
479 PIZZINI, CARLO ALBERTO: Al piemonte. Suite
Berlin 4 *E*
480 POLACK, HANS: KlavKonz.
Danzig *E* (der Komponift)
481 POOT, MARCEL: Allegro sinfonico
Duisburg *E*
481a RASCH, KURT: Ostinato = Toccata
482 — Sinfonietta
Königsberg *E*
483 — Toccata (auch Ostinato)
Berlin 1 *E*; Zwickau = 2 A.
484 RAVEL, MAURICE: La Valfe
Wien 1
485 REGER, MAX: Ballett-Suite
Darmftadt; Karlsbad; Stettin = 3 A.
486 — Beethoven-Variationen
Bielefeld; Saarbrücken *E* = 2 A.
487 — Böcklin-Suite
Berlin 5; Bochum; Chemnitz; Düffeldorf; Münfter; Pofen; Prag; Wien 3 = 8 A.
488 — Der Einfiedler
Graz; Ludwigshafen = 2 A.
489 — Hiller-Variationen
Breslau; Duisburg; Flensburg; Köln; München 2; Wien 3 = 6 A.

490 REGER, MAX: KlavKonz.
Baden-Baden (K. Weiß); Frankfurt (Ed. Erdmann) = 2 A.
491 — Mozart-Variationen
Altenburg; Augsburg; Berlin 4; Bremen; Dresden; Gelfenkirchen; Karlsbad; Karlsruhe; Krakau; Liegnitz; Linz (2mal); Münfter; Oberhaufen; Plauen; Wien 1 u. 2 = 17 A.
492 — Requiem
Köln; Mülheim; Wien 4 = 3 A.
493 — Romantifche Suite
Leipzig; Mainz *E*; Wuppertal = 3 A.
494 — Serenade
Bochum
495 — Suite im alten Stil
Osnabrück *E*
496 — Vaterländifche Ouv.
Liegnitz; Pofen = 2 A.
497 — ViolKonz.
Berlin 2; Halle, Roftock u. Schwerin (Georg Kulenkampff) = 4 A.
NB. Mit Ausnahme der Sinfonietta und des OrchKonzerts find alfo alle Orchefterwerke Regers zur Aufführung gekommen, die herrliche Serenade merkwürdigerweife nur einmal.
498 REIDINGER, FRIEDRICH: Gotifche Meffe
Wien 3 *U*
499 RESPIGHI, OTTORINO: Adagio con variazioni f. Vc.
Hamburg (Bernhard Günther); Liegnitz *E* (Georg Lilge)
500 — Antiche danze ed arie (Ser. I)
Altenburg *E*; München 2; Prag = 3 A.
501 — Antiche danze ed arie Ser. 3 f. StrOrch.
Oldenburg *E*
502 — Concerto Gregoriano f. Viol.
Frankfurt *E* (Guila Buftabo); Krakau *E* (Waltraud Schättler) = 2 A.
503 — Fontane di Roma
Berlin 4; Deffau *E*; Mülheim; Nürnberg *E*; Stuttgart = 5 A.
504 — KlavKonz. in modo misolidico
Altenburg *E* (Walter Schaufuß-Bonini)
505 — I Pini di Roma
Bochum *E*; Danzig *E*; Düffeldorf; Liegnitz; Osnabrück *E*; Roftock *E*; Wien 3 = 7 A.
506 — Trittico Botticelliano
Linz *E*
507 — Gliuzelli (Die Vögel)
Baden-Baden
508 REUTTER, HERMANN: Chorfantafie
Dortmund *E*; Köln *E*; Mülheim = 3 A.
509 — Gefang der Deutfchen. Kantate
Ludwigshafen *E*
510 — Der Kirmeß von Delft, Ballett. Suite daraus
Mainz *E*

511 REZNICEK, E. N. VON: Donna Diana. Ouvert.
Augsburg; Berlin 5; Hamburg; Mannheim; München 2; München-Gladbach = 6 A.
512 — Luftfpiel-Ouv.
Oberhaufen
513 — Thema u. Variationen nach dem Gedicht Tragifche Gefchichte von Chamiffo
Roftock *E*
514 RÖTTGER, HEINZ: Sinf. (E)
Breslau *U*
515 — Sinfon. Vorfpiel
Mannheim *E*
516 ROSELIUS, LUDWIG: Lilofee-Suite
Münfter *E*
517 ROSSINI: Der Barbier von Sevilla. Ouv.
Zwickau
518 — Die Belagerung von Korinth. Ouv.
Aachen
519 — Die Italienerin in Algier. Ouv.
Stuttgart
520 — Die Reife nach Reims. Ouv.
Berlin 5
521 — Die feidene Leiter (La scala di seta).
Berlin 4; Graz; Krefeld = 3 A.
NB. Ausgrabung.
522 — Stabat mater
Wien 3
523 SALVIUZZI, GIOVANNI: Sinf. Italiana
Königsberg *E*
524 SANTOLIQUIDO, FRANCESCO: Alba di gloria
Leipzig *E*
525 — Präludium
Remfcheid
526 SCALERO, ROSARIO: Suite f. StrQuart. u. StrOrch.
Hamm u. Paderborn *E* (Willibald Roth-Quartett, Dresden) = 2 A.
527 SCARLATTI, DOMENICO: Fünf Tempi della Sonate f. Kammer-Orch. (A. Lualdi)
Krefeld
528 SCHÄFER, KARL: 3 OrchStücke nach deutfchen Volksliedern
Bielefeld *E*
529 — Sinfonie
Osnabrück *E*
530 SCHAUB, HANS FERDINAND: Abendmufik
Oberhaufen *E*
NB. Schaubs ausgezeichn. Paffacaglia mit Quadrupelfuge unberückfichtigt.
531 — Den Gefallenen. Kantate
Ludwigshafen *E*
532 SCHILLINGS, MAX: Sinfon. Prolog zu König Ödipus
Bochum *E*
533 SCHLEMM, GUSTAV ADOLF: Sinfonietta
Chemnitz *E*
534 SCHMIDT, FRANZ: Das Buch mit den 7 Siegeln
Berlin 7

535 SCHMIDT, FRANZ: Fredegundis. Schlußszene daraus.
Wien 2

536 — Notre Dame. Zigeuner-Vorspiel daraus
Berlin 4; Wien 2 u. 3 = 3 A.

537 — Sinf. Nr. 1
Mannheim E

538 — Sinf. Nr. 2
Wien 3
NB. Aufführungen dieses hervorragenden Werks offenbar infolge des dazu nötigen sehr großen Apparats zu sehr erschwert.

539 — Sinf. Nr. 4
Frankfurt; Wien 2 = 2 A.

540 — Variationen über ein Husarenlied
Krakau *E*; Weimar *E* = 2 A.

541 SCHNOPFHAGEN, HANS: Variationen üb. ein altes Tanzlied
Linz *E*

542 SCHOECK, OTHMAR: Don Ranudo. Zwischenspiel
Hamm u. Paderborn *E* = 2 A.

543 SCHROEDER, HERMANN: Konzert f. StrOrch.
Graz *E*

544 — Sinf. (E)
Düsseldorf

545 — VcKonz.
Mülheim *U* (Karl M. Schwamberger)

546 SCHUBERT, FRANZ: Arpeggione-Sonate als VcKonzert (Cassado)
Berlin 4 (Arthur Troester); Frankfurt (Gasparo Cassado) = 2 A.

547 — 10 Deutsche Tänze, instrum. von Karl Höller
Königsberg *E*

548 — Messe in G
Oldenburg

549 — Messe in As
Berlin 8

550 — Ouvertüre (e)
Wien 3

551 — Ouvert. im italien. Stil (C); vgl. Nr. 416
Annaberg

552 — Rondo f. Viol. m. StrOrch.
Bielefeld (Erich Röhn); Oldenburg (Hans Bastiaan); Stuttgart (Georg Kulenkampff) = 3 A.

553 — Rosamunde. Ouv.
Bochum; Linz = 2 A.

554 — Sinf. Nr. 3 (D)
Bielefeld

555 — Sinf. Nr. 5 (B)
Bochum; Dortmund; Erfurt; Linz; Oberhausen; Osnabrück; Regensburg = 7 A.

556 — Sinf. Nr. 6 (C)
Annaberg; Darmstadt; Prag = 3 A.

557 — Sinf. Nr. 7 (C; die große)
Berlin 4; Braunschweig; Dortmund; Flensburg; Halle; Mülheim; München 2; Münster; Saarbrücken; Wien 4; Zwickau = 11 A.

558 SCHUBERT, FRANZ: Sinf. Nr. 8 (h; die unvollendete)
Berlin 1; Bochum; Dresden; Düsseldorf; Karlsbad; Königsberg; Leipzig; Linz; München 2; München-Gladbach; Saarbrücken; Zwickau = 12 A.

559 — Wanderer-Fantasie, bearb. von Liszt
Rostock (Elly Ney)

560 SCHUBERT, HEINZ: Halleluja
Rostock *E*

561 — Hymnisches Konz. f. Streicher, Org. u. 2 Solost.
Köln *E*

562 — Präludium u. Fuge f. Sopr. u. Streicher
München 2 *U* (Amalie Merz-Tunner)

563 — Vom Unendlichen
Rostock *U*

564 SCHULTZE, NORBERT: Feuertauf. Musik daraus
Liegnitz *E*

565 — Struwwelpeter. Ouv.
Liegnitz *E*

566 SCHUMANN, GEORG: Gestern Abend war Vetter Michel da. Humoreske in Variationenform.
Rostock *E*

567 — Ruth. Oratorium
Berlin 7

567a — Drei deutsche Tänze
Flensburg *E*

568 — Variationen u. Gigue über ein Thema von Händel
Stuttgart *E*
NB. Die Werke dieses hochverdienten Komponisten sind viel zu wenig trotz seines 75. Geburtstags berücksichtigt.

569 SCHUMANN, ROBERT: KlavKonz. (a)
Berlin 4 (Walter Gieseking u. Adrian Aeschbacher); Bielefeld (Wilhelm Kempff); Bochum (Hellmut Hidegheti); Braunschweig (Karlrobert Kreiten); Essen (Else C. Kraus); Frankfurt u. Hannover (Gieseking); Königsberg (Rudolf Winkler); Mülheim (Wilhelm Kempff); Schwerin (Hans Beltz); Stuttgart (W. Gieseking); Weimar (Claudio Arrau); Zwickau (Ataulio Argenta und Walter Schaufuß-Bonini) = 15 A.

570 — Konzertstück f. Klav. op. 92
Duisburg (Ed. Erdmann)

571 — Manfred. Ouv.
Aachen; Altenburg; Bremen; Dresden; Remscheid = 5 A.

572 — Sinf. Nr. 1 (B)
Berlin 5; Braunschweig; Darmstadt; Hamburg; Leipzig; Liegnitz; Linz; München 2; Prag; Posen; Zwickau = 10 A.

573 — Sinf. Nr. 2 (C)
Bremen; Hannover; Kassel; München 2; Wien 3 = 5 A.

574 — Sinf. Nr. 3 (Es)
Dortmund; Karlsbad; Krakau; Liegnitz; München 2; Oldenburg = 6 A.

575 SCHUMANN, R.: Sinf. Nr. 4 (d)
Karlsbad; Liegnitz; Mainz, Münster; Regensburg; Rostock; Saarbrücken; Wien 2 = 8 A.

576 — ViolFantasie op. 131
Breslau (Guila Bustabo)

577 — ViolKonz.
Oldenburg (Siegfried Borries)

578 — VcKonz.
Annaberg (Walter Lutz); Berlin 5 (Amadeo Baldovino); Bochum (Ludwig Hoelscher); Dresden (Enrico Mainardi); Flensburg (Arthur Troester); Frankfurt (Mainardi); Köln u. Krakau (Hoelscher); München 2 (Nikolaus Hübner); München-Gladbach (Gasparo Cassado); Waldenburg (Walter Lutz); Wuppertal (Mainardi) = 12 A.

579 SCHWARZ-SCHILLING: Orch-Konz.
Rostock *U*

580 SCHWICKERT, GUSTAV: Flöt-Concertino
Mülheim (Reinhold Fritzsche)

581 — Ouv. zu einem heiteren Spiel
Bielefeld *E*; Dortmund *E* = 2 A.

582 SEEBOTH, MAX: KlavKonz.
Dessau *E* (der Kompon.)

583 SEHLBACH, ERICH: Fantasie
Altenburg *E*

584 — Fantasie Nr. 2
Essen *E*; Remscheid *U*

585 — KlavKonz.
Oldenburg *E* (Irma Zucca-Sehlbach)

586 — Vorspiel
Gelsenkirchen *E*

587 SIBELIUS: Finnlandia
Erfurt; Krakau; Münster; Weimar = 4 A.

588 — Der Schwan von Tuonela
Liegnitz

589 — Sinf. Nr. 1
Berlin 5

590 — Sinf. Nr. 2
Bochum; Duisburg = 2 A.

591 — Sinf. Nr. 4
Baden-Baden; Mannheim *E*

592 — Sinf. Nr. 7
Wien 4

593 — ViolKonz.
Gelsenkirchen u. Hamburg (Guila Bustabo); Liegnitz u. Nürnberg (Siegfried Borries) = 4 A.

594 SIMON, HANS: Sinf. Nr. 2 (f)
Darmstadt *E*

595 SINDING, CHRISTIAN: Romanze f. Viol.
Liegnitz (Hans Löffelholz)
NB. Merkwürdig, daß die beiden prächtigen ViolKonzerte u. alle sinfon. Werke dieses treuen Verehrers Deutschlands nicht mehr aufgeführt werden.

596 SMETANA, FR.: Aus Böhmens Hain und Fluren
Beuthen

597 — Die Moldau
Augsburg; Berlin 5; Bochum; Erfurt; Münster; Oberhausen; Regensburg; Stettin; Stuttgart = 9 A.

598 SMETANA, FR.: Tabor
Regensburg
599 — Die verkaufte Braut, Ouv.
Dortmund; Königsberg = 2 A.
600 — Vysehrad
Regensburg
601 SOMMERLATTE, ULRICH: Fröhlicher Aufruf
Oldenburg *E*
602 SPITTA, HEINRICH: Deutsches Bekenntnis
Liegnitz
603 SPOHR, LOUIS: Gesangszene. ViolKonz. Nr. 8
Dortmund (Lilian d'Albore); Dresden (Jan Dahmen); Hannover (Helmut Zernick); Karlsruhe (Solist?) = 4 A.
604 STÄRK, WILLI: Sinfonie
Mannheim *U*
605 STEPHAN, RUDI: Musik
Bielefeld *E*; Linz *E*; München-Gladbach = 3 A.
606 — Musik f. Geige u. Orch.
Rostock *E* (Walter Tietze)
607 STIEBER, HANS: Sinfonie
Leipzig *U*
608 — Sinfon. Aphorismen
Hannover *E*
609 STÖVER, WALTER: Drei Orch-Stücke
Bremen *U*
610 STOJANOV: Salambo. Daraus Tempeltanz
Frankfurt *E*
611 STRAUSS, JOHANN (Sohn): Der Zigeunerbaron. Ouv.
Königsberg
612 STRAUSS, RICHARD: Alpen-Sinf.
Breslau; Mülheim = 2 A.
613 — Also sprach Zarathustra
Berlin 4; Köln; Wien 1 = 3 A.
614 — Aus Italien
Regensburg *E*; Schwerin
615 — Burleske f. Klav.
Mannheim (Richard Laugs); Nürnberg (Else C. Kraus); Stuttgart (Elly Ney) = 3 A.
616 — Couperin-Suite
Liegnitz *E*; Saarbrücken; Wuppertal = 3 A.
617 — Don Juan
Dessau; Düsseldorf; Mannheim; Weimar = 4 A.
618 — Don Quichote (mit VcSolo)
Altenburg *E* (Adolf Steiner); Baden-Baden (Ludw. Hoelscher); Berlin 1 (Enrico Mainardi); Bochum (Hölscher); Essen (Fritz Bühling); Liegnitz *E* (Adolf Steiner); Wien 3 (Gasparo Cassado) = 7 A.
619 — Feierliches Präludium
Remscheid
620 — Heldenleben
Braunschweig *E*; Danzig; Frankfurt; Kassel; Wien 2 = 5 A.
621 — HornKonz.
Zwickau (Konrad Eisel)
622 — Japanische Festmusik
Dresden *E*; Stuttgart *E* = 2 A.
623 — Salomes Tanz
Berlin 4
624 STRAUSS, RICHARD: Serenade f. Bläser op. 7
Münster
625 — Sinf. domestica
Berlin 2; Bremen; Chemnitz; Frankfurt; Leipzig; Stettin = 6 A.
626 — Till Eulenspiegel
Berlin 4 u. 5; Bielefeld; Dortmund; Dresden; Frankfurt; Halle; Karlsruhe; Köln; Königsberg; Krakau; Ludwigshafen; Mainz; München 2; Münster; Prag; Remscheid; Wien 2 = 18 A.
627 — Tod und Verklärung
Berlin 4 u. 5; Duisburg; Erfurt; Karlsruhe; Krakau; Liegnitz; Linz (2mal); München 2; München-Gladbach; Münster; Oldenburg; Plauen; Posen; Saarbrücken; Waldenburg; Wien 4 = 18 A.
628 — Wanderers Sturmlied
München 2
629 STRECKE, GERHARD: Lustige Ouv.
Flensburg *E*; Münster *E* = 2 A.
630 — Sinf. Nr. 2
Liegnitz *E*; Oldenburg *E* (nur 4. Satz) = 2 A.
631 STREICHER, THEODOR: Der Bogen des Odysseus. Vorspiel
Wien 4 *E*
632 STRIEGLER, KURT: Rondo burlesque
Erfurt *E*
632a — Sinfonie
Dresden *U*
633 STROM, KURT: Sinfon. Auftakt
Prag *E*
634 SUCHON, EUGEN: Balladische Suite
Braunschweig *E*; Hannover *E*; Kassel = 3 A.
635 SUTERMEISTER, HEINRICH: Divertimento f. StrOrch.
Bielefeld
636 — Romeo und Julia. Suite daraus
Berlin 4 *E*; Prag *E*
637 TARTINI, GIUSEPPE: ViolKonz. (d)
Zwickau (Fritz Dämmrich)
638 — VcKonz. (D)
Linz (Heinz Peer); Mülheim (Karl Maria Schwamberger) = 2 A.
639 THEIL, FRITZ: Suite
Dessau *E*
640 TOMMASINI, VINCENZO: Quartett m. Orch.
Liegnitz *E* (Quartetto di Roma)
641 TORELLI, GIUSEPPE: Concerto grosso (g) aus op. 8
Linz
642 TRAPP, MAX: Allegro deciso
Breslau *U*
643 — Divertimento
Annaberg *E*; Karlsbad *E*; Königsberg *E* = 3 A.
644 — KlavKonz.
Annaberg (der Komponist)
645 TRAPP, MAX: Nocturno: op. 13
Karlsbad
646 — OrchKonz. Nr. 1
Annaberg *E*; Berlin 4 = 2 A.
647 — OrchKonz. Nr. 2
Liegnitz *E*; Oldenburg = 2 A.
648 — Sinf. Nr. 5 (F)
Bielefeld *E*; Danzig *E* = 2 A.
649 — Sinf. Suite
Berlin 5 *E*
650 — VcKonz.
Baden-Baden und Königsberg (Ldw. Hoelscher); Prag (Enrico Mainardi); Rostock (Hoelscher) = 4 A.
651 TRENKNER, WERNER: Variationen über ein Thema von Mozart
Bochum *E*
652 TRUNK, RICHARD: Divertimento op. 75
Mannheim *U*
653 TSCHAIKOWSKY: Sinf. Nr. 4 (f)
Ludwigshafen
654 — Sinf. Nr. 6 (h)
Baden-Baden; Hamburg; Prag = 3 A.
655 — ViolKonz.
Baden-Baden (Guila Bustabo)
656 TURINA, JOAQUIN: Sinf. Sevillana
Berlin 4 *E*; Dresden *E*
657 UNGER, HERMANN: Altflämische Tänze
Dortmund *E*
658 — KlavKonz.
Frankfurt *E* (Wilhelm Kempff)
659 USANDIZAGA: Die Schwalben. Daraus Spanischer Tanz
Münster *E*
660 VERDI, G.: Die Macht des Schicksals. Ouv.
Altenburg; Wien 2 = 2 A.
661 — Requiem
Dresden; Ludwigshafen; Mainz; Oberhausen = 4 A.
662 — Die sizilianische Vesper. Ouv.
Altenburg; Berlin 5; Stuttgart = 3 A.
663 — Te deum
Aachen; Berlin 8 = 2 A.
664 VIOTTI: ViolKonz. Nr. 22
Berlin 5 und Dortmund (Wolfgang Schneiderhan); Weimar (Lilia d'Albore) = 3 A.
665 VITALI-TOMMASO: Ciaconna f. Viol. m. Orch., bearb. von Respighi
Linz (Alfons Vodosek); Oberhausen (Ernst Zeidler-Hiltpold) = 2 A.
666 — dgl. f. Vc.
Augsburg (Attilio Ranzato)
667 VIVALDI, ANTONIO: Concerto grosso; welches?
Baden-Baden; Hamm; Paderborn = 3 A.
668 — Concerto grosso (A) op. 3 Nr. 8
Braunschweig; Regensburg = 2 A.
669 — Concerto grosso (d) = op. 3 Nr. 11?
Aachen; Berlin 4

670 VIVALDI, ANTONIO: Concerto grosso „Der Winter“ aus op. 8, bearb. von Molinari
Königsberg; Stuttgart = 2 A.
671 — Sinfonia (?)
Mülheim
672 VOGT, HANS: Concerto grosso
Oldenburg *U*
673 VOLKMANN, ROBERT: Serenade Nr. 3 (d) m. VcSolo
Königsberg (Otto Boruvka); Liegnitz (Georg Lilge) = 2 A.
674 — Sinf. (d) op. 44
Zwickau
675 — VcKonz.
Dortmund (Enrico Mainardi)
676 WAGNER, RICHARD: Eine Faust-Ouvert.
Dortmund; Halle; Prag; Stettin; Waldenburg; Wien 2 = 6 A
677 — Der fliegende Holländer. Ouv.
Dresden; Karlsbad; Ludwigshafen; München 2; Remscheid; Wien = 6 A.
678 — Huldigungsmarsch
Flensburg
679 — Lohengrin. Vorspiel
Zwickau
679a— Rienzi. Ouv.
Flensburg
680 — Siegfried-Idyll
Berlin 4; Flensburg; Königsberg; Mainz; Nürnberg = 5 A.
681 — Tannhäuser. Ouv.
Berlin 4; Krakau; Remscheid = 3 A.
682 — Tristan. Vorspiel u. Liebestod
Berlin 4; Ludwigshafen = 2 A.
683 WAGNER, ROBERT: Konz. f. Geige u. Bratsche
Wien 2 *U* (Wolfgang Schneiderhan, Ernst Moravec)
684 — Toccata
München 2 *U*
685 WAGNER, SIEGFRIED: Der Bärenhäuter. Ouv.
Liegnitz
686 — Sinf. (nachgelassen)
Mannheim *E*
687 WARTISCH, OTTO: Konz. f. Saiteninstr.
Münster *E*
688 WEBER, KARL MARIA VON: Der Beherrscher der Geister. Ouv.
Berlin 5
689 — Euryanthe. Ouv.
Berlin 4; Essen; Karlsbad; Linz; Weimar; Wien 1 u. 2; Zwickau = 8 A.
690 — Der Freischütz. Ouv.
Berlin 4; Flensburg; Karlsbad; Nürnberg; Zwickau = 5 A.
691 — KlavKonz. (C)
Duisburg (Ed. Erdmann)
692 — KlavKonzertstück (f)
Mannheim (Else C. Kraus)
693 — Oberon. Ouv.
Berlin 4; Dresden; Hamburg; Karlsbad; Königsberg; Leipzig; München 2; Plauen; Remscheid = 9 A.
694 WECKAUF, ALBERT: Sinf.
Dortmund *E*
695 WEDIG, HANS: Sinf. (op. 5?)
Dortmund *E*
696 — Suite
Flensburg *E*
967 WEISMANN, JULIUS: Horn-Concertino
Annaberg *E* (Max Zimolong)
698 — KlavKonz.
Dortmund *E* (Karl Haeser)
699 — Die pfiffige Magd. Ouv.
Altenburg *E*
700 — Serenade
Berlin 5 *E*
701 — Sinf. giocosa
Frankfurt *E*; Prag *E* = 2 A.
702 WENZEL, EBERHARD: Suite (h)
Liegnitz
703 WESTERMAN, GERHARD VON: Baltische Kantate
Regensburg *E* (Maria Weiß)
704 — Serenade
Halle *E*; Münster *E*; Oberhausen *E* = 3 A.
705 — Sinfonietta
Remscheid
706 WETTE, HERMANN MARIA: Sinfonietta
Ludwigshafen *E*
707 WETZ, RICH.: Kleist-Ouv.
Flensburg
708 — Weihnachts-Oratorium
Oberhausen *E*
709 WIBRAL, PAUL: Drei OrchStücke
Mülheim *U*
710 WOLF, HANS: KlavKonz. (cis)
Danzig *E* (der Kompon.)
711 — Scherzo und Finale
Saarbrücken *E*
712 WOLF, HUGO: Italienische Serenade
München 2; Prag; Regensburg = 3 A.
713 — Penthesilea
Krakau *E*; Wien 2; Wuppertal = 3 A.
714 WOLF-FERRARI, ERMANNO: Divertimento
Saarbrücken *E*
715 — Triptychon
Zwickau *E*
716 WOLFURT, KURT VON: Triptychon
Oldenburg *E*
717 WOYRSCH, FELIX: Thema und Variationen
Oberhausen *E*
718 WUNSCH, HERMANN: Den Gefallenen
Berlin 9 *U*
719 ZILCHER, HERMANN: Der Widerspenstigen Zähmung. Suite
Braunschweig *E*
720 — Rameau-Suite
Karlsruhe *E*
721 — Sinf. Nr. 2
Weimar *E*
722 — Sinf. Nr. 4
Flensburg
723 — Tanz-Fantasie
Posen *E*
724 — ViolKonz. Nr. 2 op. 92
Bielefeld, Dortmund und Ludwigshafen *E* (Erich Röhn)
725 ZWISSLER, KARL MARIA: Kantate
Mainz *U*

Im ganzen sind dies 729 Werke (725 mit 7 nachträglich eingeschobenen; Nr. 153 überflüssig), die von 251 Tonsetzern herrühren. Von diesen sind 187 Deutsche einschließlich dreier geborener Balten, 33 Italiener, 6 Franzosen, je 4 Spanier und Ungarn, 3 Böhmen, je 2 Bulgaren, Dänen, Finnen und Norweger, je 1 Belgier, Holländer, Isländer, Pole, Schwede und Schweizer. Nur 2 Frauen (Frau Eckart-Gramatté und Frieda Kern) befinden sich darunter.

Die Zahl der deutschen Werke beträgt 591, die der italienischen 58, der böhmischen 18, der ungarischen 16, der französischen 13, der spanischen 9, der finnischen 8, der russischen und norwegischen je 4, der dänischen 3, der bulgarischen und polnischen je 2. Belgien, Holland, Schweden und die Schweiz sind nur mit je 1 Werk vertreten. 400 Werke lebender oder bei Einführung der 50jährigen Schutzfrist noch nicht 30 Jahre toter Komponisten sind urheberrechtlich geschützt; nicht in dieser Zahl einbegriffen sind die Werke älterer Tonsetzer, wie Bach, Händel, Vivaldi, die neu bearbeitet sind und daher dem Bearbeiter ein gewisses Entgelt sichern.

Erstaufführungen verzeichne ich ohne Garantie mit 360, Uraufführungen mit 58. Damit die Namen der Uraufgeführten in der großen vorstehenden Liste nicht verschwinden, seien sie hier noch kurz angeführt, auch damit man sieht, daß mancher in weiten Kreisen bisher Unbekannte sich darunter befindet; also: Anders, Kurt Barth, Baum, Theodor Berger, Bialas, Bongartz, Czernik, Joh. Nep. David, Degen (2mal), Frau Eckart-Gramatté, Robert Ernst, Gabriel, Gerster, Graener, Grimm, Haiduczek, Hamann (2mal), Hammer, Hasse, Heger, Hochstetter, Höffer (2mal), Höller, von Hößlin, Ingenbrand, Kelling, Frieda Kern, Knaack, Komma, Küster, Lederer, Leonhardt, Joseph Marx, Karl Walter Meyer,

Gerhard Münch, Mitja Nikisch, Peeters, Rud. Petzold, Reidinger, Röttger, Hermann Schroeder, Heinz Schubert (2mal), Schwarz-Schilling, Sehlbach, Stärk, Stieber, Stöver, Striegler, Trapp, Trunk, Hans Vogt, Wibral, Wunsch, Zwißler.

Von Sinfonien sind am meisten aufgeführt: Beethoven Nr. 9 (29), Brahms Nr. 1 (23), Beethoven Nr. 7 (22), Dvořák Nr. 4 (22), Mozart „Jupiter" (22), Beethoven Nr. 3 „Eroica" (19), Bruckner Nr. 3 (18), Beethoven Nr. 6 und Bruckner Nr. 4 (16), Mozart in Es (16), Beethoven Nr. 4 und 5 (15), Brahms Nr. 2 und Bruckner Nr. 7 (14), Beethoven Nr. 8 (13), Mozart in g (13), Beethoven Nr. 1 und 4 sowie Bruckner Nr. 9 (12), Schubert Nr. 8 (12), Bruckner Nr. 6 und 9 (11), Pfitzner Werk 46 (11), Schubert Nr. 7 (11).

Die sinfon. Dichtungen „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß je 18mal, Regers Mozart-Variationen 17mal, Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 11mal.

Die meist aufgeführten Klavier-Konzerte sind Schumann (15), Brahms Nr. 2 (14), Brahms Nr. 1 (13), Beethoven Nr. 3 (13); Violin-Konzerte: Beethoven und Brahms (20), Bruch Nr. 1 und Mozart Nr. 5 A-dur (17), Dvořák (16), Mozart Nr. 4 D-dur (12); Violoncell-Konzerte: Dvořák (19), Boccherini und Haydn (11).

Von Oratorien sind Mozarts Requiem mit 28, Bachs Matthäus-Passion mit 18 Aufführungen zu buchen.

Die Zahl der Werke mit nur 1 Aufführung ist m. E. erschreckend groß, selbst wenn man berücksichtigt, daß davon an 40 Uraufführungen sind.

Zum Schluß seien die Instrumental-Solisten zusammengestellt; was sie vorgetragen haben, ersieht man aus der beigefügten Nummer des Verzeichnisses der aufgeführten Werke, die daneben in runden Klammern stehende Zahl bedeutet, wie oft sie das betreffende Werk gespielt haben.

Klavieristen (Cembalisten):

Aeschbacher, Adrian 112, 569 = 2
Argenta, Ataulio 569
Arrau, Claudio 195, 207, 403, 569 = 4
Backhaus, Wilhelm 63 (2), 112 (3), 405 (3) = 8
Beltz, Hans 63, 569 = 2
Bittner, Albert 28
Blatt, Else 238
Brugger, Wolfgang 407
Cramer, Anne Rose 111
Dammert, Udo 63 (2), 165 = 3
Drews, Hermann 62, 272, 359 = 3
Eberhard, Paul 238
Elsner, Helena 21
Erdmann, Eduard 61, 64 (2), 79 (2), 111 (3), 149, 225 (2), 400, 470, 570, 691 = 15
Erfurth, Arno 404
Fischer, Edwin 63, 112, 400, 401 = 4
Furtwängler, Wilhelm 399 (2) = 2
Gebhardt, Ferry 64, 402 = 2
Gieseking, Walter 64, 111 (2), 207 (2), 359 (2), 373, 399, 403, 470 (2), 569 (4) = 16
Göllerich, Gisela 359
Grell, Erich 79
Grundeis, Sigfrid 207, 360 = 2
Haaß, Hans 405
Haeser, Karl 698
Haller, R. 407
Hansen, Conrad 62, 112, 207 (2), 403 = 5
Herold, Else 405
Hidegheti, Hellmut 148, 569 = 2
Hinze-Reinhold, Bruno 29
Höhn, Alfred 112
Hüser, Willy 26
Karolyi, Julian von 149, 360 = 2
Kaufmann, Jula 29
Kempff, Wilhelm 62 (3), 63 (2), 112, 149 (2), 400 (3), 401, 402, 490, 569 (2), 658 = 17
Kern, Ilse 419
König, Wilhelm 79
Krasmann, Marianne 111, 148 (3), 238 = 5
Kraus, Else C. 29, 63, 401, 569, 615, 692 = 6
Kreiten, Carlrobert 493, 569 = 2
Kruttge, Eigel 12, 21 = 2
Küster, Herbert 349
Kuhlmann, Georg 28, 305 (4), 400, 470 = 7
Laugs, Richard 29, 79, 615 = 3
Lößl-Klier, Frau 313
Münch, Gerhard 62, 207, 449 = 3
Musulin, Branka 149 (2) = 2
Ney, Elly 62, 64 (2), 111, 112 (4), 309 (4), 399 (2), 559, 615 = 15
Nissen, Hans 407
Noll, Renate 29
Pembaur, Josef 360 (2) = 2
Pillney, Carl Hermann 63, 276 = 2
Puliti-Santoliquido, Olinda 111, 276, 359, 405 = 4
Raupenstrauch, Roland 178
Rehbold, Fritz Hans 405
Rusy, Magda 63
Sauer, Emil von 148, 359, 360 = 3
Schaufuß-Bonini, Walter 504, 569 = 2
Schmid, Edmund 54
Schmid, Rosl 62, 111, 149, 238 (3), 400, 470 sowie in Berlin 2 ohne Angabe des Werks = 9
Schönduwe, Anna 359
Schwiers, Gustav 4
Seeboth, Max 582
Seidemann, Helmut 403
Stadelmann, Li 22, 312 = 2
Stein, Max Martin 54, 398 = 2
Stieglitz, Georg 79
Thatje, Hertha 62
Then Bergh, Erik 64, 112, 207 (3), 401, 404 (2) = 8
Theopold, Hans Martin 27
Trapp, Max 644
Trenkner, Wilhelm 29
Trenktrog, Gertrud 407
Walterspiel, Heide und Lore 407
Weber, Hans 360
Weinert, Günter 62
Weiß, Karl 490
Winkler, Rudolf 569
Wolf, Hans 710
Wolf, Winfried 54, 62, 111 (2), 148 (3), 238, 359 = 9
Wolfram-Schröll, Victoria 64
Wührer, Friedrich 54, 64, 111, 470 = 4
Zilcher, Hermann 54, 404 = 2
Zucca-Sehlbach, Irmgard 585

Das sind 84, von denen 47, also über die Hälfte, nur 1 Verpflichtung gehabt haben. Die meisten hatten Kempff (17), Gieseking (16), Erdmann und Elly Ney (15), Rosl Schmid und Winfried Wolf (9), Backhaus und Then Bergh (8).

Geiger:

Albore, Lilian 124, 603, 664 = 3
Arndt, Paul 30
Baltzl, Karl von 79
Barelli, Walter 123
Bastiaan, Hans 552
Bay, Siegfried 441
Beer, Kurt 408
Berber, Milli 295
Borries, Siegfried 80, 441 (2), 442 (3), 577, 593 (2) = 9
Bruckbauer, Franz 42
Bustabo, Guila 123, 124, 186, 440 (2), 456, 475, 576, 593 (2), 655 = 11
Cremer, Eugen 124
Dämmerich, Fritz 637
Dahmen, Jan 442, 603 = 2
Deutz, Hans 124
Ehlert, Nora 44
Esser, Peter 172, 186 = 2

Freund, Karl 43
Garvens, Hans 437
Großmann, Richard 442
Gugel, Günther 21, 186 = 2
Häusler, Erwin 21, 80, 437 = 3
Havemann, Gustav 108, 186, 442 = 3
Henrich-Forster, Lätitia 302
Jankoff, L. 475
Kergl, Max 441
Klein, Josef 79
Korn, Karl 30
Krause, Horst 123
Kulenkampff, Georg 80 (5), 123 (2), 124 (2), 442 (3), 475, 497 (4), 552 = 18
Kunze, Alfred 224
Lapp, Karl Heinz 42, 441 = 2
Leßmann, Bernhard 437
Linz, Martha 328
Löffelholz, Hans 124, 408, 595 = 3
Lucke, Gottfried 442, 456 = 2
Manen, Joan 370 und 457 an einem Abend
Moodie, Alma 79 (2), 80 (2) = 4
Müller, Fritz 30
Neuß, Maria 156, 441, 442 = 3
Peinemann, Robert 30
Petroni, Leo 440
Prihoda, Vasa 123, 186 (4), 456 (2) = 7
Prögel, Stefan 124
Raderschatt, Hans 79
Reuterer, Wilhelm 441
Richarz, Paul 108, 475 = 2
Röhn, Erich 123, 552, 724 (3), = 5
Röseler, Richard 442, 466 = 2
Rokohl, Hans 124
Roth, Willibald 108, 353, 437 (2), 526 = 5
Schachtebeck, Heinrich 113
Schäfer, August 437
Schättler, Waltraud 502
Schneider, August 123
Schneiderhan, Wolfgang 80 (5), 123 (4), 352 (2), 441 (3), 443 (5), 684 = 19
Schöne, Rudolf 437
Schon, Helga 19, 440 = 2
Schröder, Rolf 124
Simram, Rudolf 294
Sonnleithner, Fritz 123
Staneck, Gotfried 466
Stanske, Heinz 123, 186, 441 u. 456 (2) = 5
Stroß, Wilhelm 124, 466 = 2
Strub, Max 44, 80, 83, 108 (2), 186 (3), 443 = 9
Süß, Robert 30
Taschner, Gerhard 23
Thomann, Karl 440
Tietze, Walter 606
Tunder-Weiß, Marianne 442
Vito, Gioconda de 44, 80 (2), 123, 125 (5), 440 = 10
Vodosek, Alfred 30, 665 = 2
Voigtländer, Edith von 80, 443 = 2
Wollgandt, Edgar 123
Zeidler-Hiltpold, Ernst 368, 665 = 2
Zernick, Hellmut 44, 80, 124, 475, 603 = 5

Das sind 76 Geiger, von denen mehr als die Hälfte, nämlich 45, nur einmal auftraten. Am häufigsten Schneiderhan (19), Kulenkampff (18), Giula Bustabo (11), Gioconda de Vito (10), Borries (9).

Violoncellisten:

Andrä, Hans 79
Baldovino, Amadeo 578
Beckerath, Alfred von 187
Bleuel, Gerhard 466
Boruvka, Otto 763
Bühling, Fritz 79, 618 = 2
Cassado, Gaspar 99 (3), 187 (6), 269 (2), 296, 546, 578, 618 = 15
Grümmer, Paul 187
Grunsky, Wolfgang 379
Günther, Bernhard 99
Hoelscher, Ludwig 108 (3), 167, 187 (3), 296 (3), 316 (8), 476 (2), 578 (2), 618 (2), 650 (3) = 27. NB. Kein anderer Instrumentalist ist so oft aufgetreten.
Hübner, Nikolaus 578
Klein, Karl 79
Kolessa, Chrystja 99
Lilge, Georg 339, 466, 673 = 3
Lutz, Walter 578 (2) = 2
Machula, Tibor de 187, 296, 476 = 3
Mainardi, Enrico 99, 187 (4), 296 (4), 369 (2), 578 (2), 618, 650, 675 = 17 sowie in Berlin 2 ohne Angabe des Werks
Metzmacher, Rudolf 83, 99, 476 = 3
Münch-Holland, Hans 99
Peer, Heinz 638
Ranzato, Attilio 99, 666 = 2
Reichert, Beatrice 308
Schäfer, Herbert 47
Schmidt, Annlies 99
Schwamberger, Karl Maria 79 (2), 187, 545, 638 = 5
Sertling, Hans 294
Spitzenberger, Max 79
Steiner, Adolf 9, 108 (2), 187 (2), 269, 296, 618 = 8
Troester, Arthur 546, 578 = 2

Das sind 30 Violoncellisten, davon sind 18 nur einmal aufgetreten. Am häufigsten Hoelscher (27), Mainardi (17), Cassado (15) und Steiner (8).

Flötisten (12):

Eplielorp, Karl 406
Ernst, Karl 406
Frenz, Johannes 173, 390 (an einem Abend)
Fritzsch, Reinhold 21, 580
Fuchs, Alfred 406
Fuhler, Max 142
Kohnle, Heinrich 390
Niedermayer, Josef 406
Reuter, Fritz 406
Scheck, Gustav 19, 68, 390 = 3
Teigeler, Heinz 21
Zebisch, Josef 406

Oboisten (2):

Kraus, Otto 409
Tscherzig, Willy 294

Klarinettisten (4):

Gustav Haberstroh 396
Künzler, Berthold 396
Richter, Alfred 396, 409
Stephan, Alois 409

Fagottisten (3):

Glaß, Otto 409
Krantz, Richard 294
Schober, Hermann 409

Hornisten (6):

Bräutigam, Emil 391, 409 = 2
Eisel, Konrad 621
Prinz, Johann 393, 409 = 2
Thoms, Willi 391
Zimolong, Max 392, 697 = 2

Trompeter (1):

Bode, Hans 19

Harfenisten (5):

Eilguth, Friedel 406
Gottschalk, Arthur 406
Jelinek, Franz 406
Magistretti, Luigi 261, 406 (2) = 3
Rötz-Bezecny, Emilie 406

Orgel-Virtuos (1):

Bachem, Hans 264

Trautonium-Virtuos (1):

Sala, Oskar 215 (5)

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Aus dem bunten Reigen vielseitiger Konzertveranstaltungen im Monat Februar heben sich Höhepunkte ab wie das letzte Karajan-Konzert der Staatskapelle, das neben der kraftvoll geformten Ersten Sinfonie von *Sibelius*, *Liszts* „Préludes" in einer neuartigen, überwältigenden Klangfülle mit verstärktem Orchester bot unter Verwendung eines zweiten Blechbläserchors zur Unterstützung des

Finalthemas. Karajan gestaltete mit einer ehernen Präzision, die in rein technischer Beziehung bereits Bewunderung verdiente. Der stärkste Gegensatz hierzu war die stille, besinnliche Kammermusikstunde der Charlottenburger Musikbücherei mit Neuheiten junger Komponisten. Eine gedankenschwere, kunstvoll, wenngleich etwas abstrakte Uraufführung war *Johann Nepomuk Davids* Trio-Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre, während *Hermann Simon* nach längerer Pause mit den lyrischen Kostbarkeiten seiner uraufgeführten Streichquartettlieder nach Texten von Ruth Schaumann vertreten war, stimmungsträchtige Gesänge voll eigenwertiger, gewählter Schlichtheit. Dazu eine prachtvoll kernige Klaviersuite von *Harald Genzmer* und die von echt seelischen Impulsen getragene, problemreiche Violoncello-Sonate von *Konrad Friedrich Noetel*. — Die Fachschaft Komponisten bescherte an einem Kammermusikabend ein Duo-Divertimento von *Othmar Gerster*, ein Streichquartett von *Hermann Schroeder* und eine Violinsonate nebst Liedern aus der Feder des verdienten *Max Trapp*, der auch in einem Sinfoniekonzert unter Fritz Zaun mit einer früheren Schöpfung vertreten war: einer Suite für Orchester, die gerade in ihrer Jugendfrische, in ihrem oft rücksichtslosen Draufgängertum anregend und anreizend wirkt. Unter den großen Konzerten der letzten Tage ist Georg Schumanns geschlossene Darstellung der „Missa solemnis" hervorzuheben, sowie ein Philharmonisches Konzert unter Ansermet, der dankenswerterweise an *Friedrich Klose* in seinem edlen, stillen, feinen Interludium der d-moll-Messe erinnerte.

Die Reihe der großen Dirigenten wurde fortgesetzt mit Hans Knappertsbusch, der hingebungsvoll *Dvořáks* „Sinfonische Variationen" zu Gehör brachte. Seltsam, daß man diesen phantasiereichen Abwandlungen eines charakteristischen Themas mit großangelegtem Finale nicht öfter im Konzertsaal begegnet. Muß es denn allein die Sinfonie „Aus der neuen Welt" sein, die übrigens auch Hugo Balzer (Düsseldorf) mit den Philharmonikern sehr farbenreich und intensiviert im Klanglichen gestaltete? Aus Magdeburg erschien Erich Böhlke am Pult, um u. a. tiefschürfend und sauber *Höllers* Frescobaldi-Variationen darzubringen. Schade, daß seine Gregorianischen Hymnen nur noch selten auf dem Programm erscheinen. Paul van Kempen zog an der Spitze der Dresdner Philharmoniker in Berlin ein und brachte als lokale Neuheit *Walter Abendroths* Sinfonie mit, der er sich mit großer Einfühlsamkeit widmete. Der Komponist besitzt viel Formenbewußtsein, die Gedanken bleiben selbst bei vorwiegend dunklen Stimmungen unter Bevorzugung obligater Bläser klar und bestimmt. Überzeugend ist seine Fähigkeit zu ausgebreiteter Thematik, die in erfreulichen Gegensatz zu der thematischen Kurzatmigkeit mancher jüngerer Tonsetzer tritt. Aus dem Werk klingt verantwortungsvoller Ernst und seelischer Gehalt. Den anwesenden Komponisten lohnte reicher Beifall. Ebenfalls aus Dresden besuchte uns Karl Böhm, der mit den Berliner Philharmonikern u. a. zum ersten Male die in ihrer kapriziösen Leichtigkeit und unterhaltsamen Kunstfertigkeit erfreuende „Sonata für Orchester" von *Mario Labroca* aufführte.

Als ausländischer Gast interessierte der bulgarische Dirigent Stefan Stefanoff durch die Vehemenz seiner Bewegung in auffälliger Abhängigkeit vom Rhythmischen. Oswald Kabasta erschien mit den Münchener Philharmonikern, um sich für *Mozart*, *Beethoven*, *Respighi* einzusetzen, während Del Campo (Madrid) das Städtische Orchester betreute. Unter den großen Chorkonzerten erhoben sich weit über den Durchschnitt Bruno Kittels vollendete Aufführung von *Händels* „Acis und Galatea", *Haydns* „Jahreszeiten" in der packenden Auffassung durch den musikbesessenen Günther Ramin — und als Krönung: die Darbietung der „Missa solemnis" durch den Aachener Städtischen Gesangverein mit der Staatskapelle unter Herbert von Karajan, ekstatisch, mystisch, seelendramatisch, dabei klar und aufgelichtet.

Große Beachtung verdienen die zyklischen Veranstaltungen der Hitlerjugend. Ich hörte die Rundfunkspielschar Wien unter Leitung von Gottfried Preinfalk, der geradezu zauberhafte Klangwirkungen erzielte und in seiner gesinnungssauberen, seelisch reinen Vortragsweise vorbildlichen Wert besitzt.

Die Tätigkeit der Oper trat diesmal etwas in den Hintergrund. Die „Volksoper" erneuerte *Kienzls* „Evangelimann". Trotz der guten Inszenierung Carl Möllers mit Neugebauer und Krämer-Bergau, sowie der verheißungsvollen Thea Kempf muß man feststellen, daß die Rührseligkeit des musikalischen und stofflichen Inhaltes für unsere Zeit einfach unerträglich ist.

Hugo Kaun-Feier.

Zehn Jahre schon deckt die Erde den westberliner Meister *Hugo Kaun* — daß er aber in unserem Gedenken noch lebendig unter uns weilt, bewies die lebhafte Anteilnahme des Publikums an einer Kaun-Feierstunde, die Joachim Seyer-Stephan unter Mitwirkung von Siegfried Borries im Beethovensaal veranstaltete. Man sollte der gehaltvollen Kammermusik Kauns mehr Aufmerksamkeit schenken. Jedem Pianisten erwachsen dankbare Aufgaben aus den kunstvollen, in gewählter Sprache geschaffenen „Präludien" und der reizvollen „Mümmelmann"-Suite. Als Meister gepflegter Unterhaltung erwies sich Hugo Kaun in den kleinen Stücken aus Werk 93, besonders aber in der Klaviersuite „Aus Natur und Leben" mit

ihren melodisch ansprechenden Teilen, besonders dem „Kuckucksruf“ in reicher motivischer Arbeit. Die Violinsonate Werk 82 ergänzt das vorteilhafte Bild des fantasievollen Tonsetzers in seiner melodischen Ursprünglichkeit und gediegenen Satzkunst. Dem trefflichen Geiger, dem mit innerer Hingebung und gutem Können musizierenden Pianisten galt lebhafter Beifall.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 7. und 8. Gürzenichkonzert brachte aus der Fülle der in diesem Jahre überreich eingeordneten Neuheiten zwei sehr gegensätzlicher Natur: *Hermann Reutters* Chorfantasie nach Goethe und *Ernst Peppings* Sinfonie in C-dur. Reutter, seit langem bekannt als innerlich gerichteter und satztechnisch gefestigter Musiker, als Schöpfer der Oper „Faust“, des Chorwerks „Der große Kalender“, zeigte auch diesmal wieder sein hohes Können und Wollen in der Vertonung dreier Goethescher Gedichte, von denen zwei, der „Gesang der Geister über den Wassern“ und das „Parzenlied“ schon von älteren Meistern, Schubert und Brahms, zur Grundlage eigener Werke genommen wurden, während das dritte, das Fragment „Nausikaa“, bisher noch unvertont blieb. Es bildet das idyllisch-liebliche Mittelstück zu den beiden ernsteren andern und besticht durch die farbige Zartheit der Orchesterfarben wie des Frauenchors. Die Eckstücke streben monumentalen Stil an und weichen absichtlich dem bequemen Satz und dem einfachen Klang aus, sodaß hier den Chören überaus schwierige Aufgaben gestellt sind. Der Gürzenichchor und unser Orchester unter GMD Prof. Eugen Papst bewältigten diese freilich in überlegener Form und trugen dadurch zu einem vollen Gelingen und einem starken Beifall bei, für den sich der anwesende Komponist selbst bedanken durfte. *Pepping*, bisher durch Orgelchoräle und Motetten wie durch Senffl-Orchestervariationen bekannt, nahm sich in seinem Werk zum Vorbild mehr die unterhaltsame vorklassische Sinfonie als etwa die denkerische Beethovens. So wirkt seine Schöpfung mehr als Suite mit tänzerischem und gelegentlich burleskem Einschlag und manchmal, so im langsamen Satze, allzubreitem Behagen. Auch dieses Werk erfuhr eine subtile Wiedergabe und erzielte freundlichen Beifall. An erprobten älteren Werken erklangen in den genannten Konzerten *Haydns* „Militärsinfonie“, die köstlich Humor und Ernst bindet, die Dritte von *Brahms*, die „Pastorale“ dieses Musikers und *Beethovens* von Prof. Kulenkampff virtuos gebotenes Violinkonzert. Als Solisten in Reutters Chorwerk zeichneten sich Gunthild Weber und Ewald Kaldeweier in ihren nicht leichten Partien aus. Mit seinen Münchener Philharmonikern erschien Oswald Kabasta und gab eine glanzvolle, vor allem das Klangliche betonende Aufführung der *Mozart*schen „Jupiter“- und der *Bruckner*schen „Choralsinfonie“, der Fünften. Das Rheinische Landesorchester hatte den, einst an der Kölner Hochschule von Eldering herangebildeten jungen Siegfried Borries als Interpreten des *Dvořák*schen Geigenkonzerts, der seinen Ruf als Nationalpreisträger aufs stärkste bestätigte. Heribert Weyers begleitete ihn angemessen. Für die im Felde stehenden Sängerkameraden gab der Kölner Sängerkreis einen Abend, dessen Vortragsfolge von einer ganzen Zahl leistungstüchtiger Vereine, an der Spitze dem Kölner Männer-Gesangverein, bestritten wurde und der u. a. anspruchsvolle neue Werke bot. Else Schmitz-Gohr steuerte *Regers* Telemann-Variationen mit schönstem Gelingen bei. Der Kölner Bachverein widmete eine Veranstaltung dem Andenken *Mozarts*, von dem unbekanntere Werke stilvoll dargeboten wurden, darunter von Felicie Hüni-Mihaczek und der Bonner Madrigalvereinigung die Arie „Ego sum“, die Offertorien „Inter nos“ und „Misericordias“. Prof. Walter Kunkel, der Urheber der Feier, spielte mit Lilli Metzner und mit seinem Kammerorchester einen, von ihm orchestrierten Triosonatensatz in vollendeter Weise. Die Rathauskonzerte der Stadt brachten, ebenfalls von Kunkel und seinen Genossen gespielt, Werke von *Rosenmüller, Händel, Beethoven.* Ein Samstagkonzert der Musikhochschule stellte Prof. Willi Rehberg-Stuttgart und Prof. Beerwald-Köln mit Werken *Beethovens, Regers* und *Rehbergs* selbst heraus, von dem eine romantische Sonate zum Erklingen kam, und fand ein dankbares Publikum. Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ließ Lieder von *Brahms, Dvořák, Strauß* und Sonaten von *Dvořák* und dem Godesberger *Julius Klaas* vortragen, wobei sich Elfried Molnar, Willi Buß und Else Müschenborn hervortaten. Der ukrainische Tenor Konstantin Sadko warb in einem bunten, von *Donizetti* bis *Kienzl* führenden Programm, von Otto Volkmann begleitet, für seine farbenreiche Stimme und seine, italienische Schule verratende Vortragskunst. Jaro Prohaska sang in „Kraft durch Freude“ ebenfalls in kunstvollster Weise Arien und Lieder. Sein gediegener Begleiter war Otto Schäfer-Berlin.

Die städtischen Orgelkonzerte brachten, von Prof. Hans Bachem einprägsam vorgetragen, Werke *Cäsar Francks* mit Liedern *Bachs*, von Maria Schaeben vorbildlich ausgeführt, und Werke von *David, Haas, Franck* und *Flor*

Peeters, denen der junge Josef Zimmermann ein ausgezeichneter Interpret war. Hier sang die junge, an der Kölner Hochschule von Maria Philippi ausgebildete Holländerin Gertrud Atema altflämische Weihnachtsgesänge mit schönstem Stimmklang. Manuela del Rio erschien zu einem Tanzabend, den sie selbst zusammen mit einer Tänzergruppe virtuos ausfüllte, und der vorwiegend volkstümliche spanische Stücke verbildlichte.

Uraufführung der Oper „Schwanhild" von Paul Graener.

Wenige Tage vor der Begehung seines 70. Geburtstages erlebte Paul Graener in Köln die Taufe seines jüngsten musikdramatischen Werkes, der Oper „Schwanhild". Generalintendant Prof. Alexander Spring hatte sich dieses Werks von Anfang an versichert, das ja in seiner ganzen Anlage und künstlerischen Zielrichtung so verwandt erscheint dem Schaffen Siegfried Wagners, für dessen Person und Streben Spring von jeher mit stärkstem Eifer geworben hat. Die Verbindung volkstümlicher Märchenstoffwahl mit geistig anspruchsvoller und künstlerisch deutschgerichteter Haltung prägt auch dieser Oper Graeners den Stempel ihres Autors auf. Sein Librettist, der Lübecker Dichter Otto Anthes, der dem Komponisten schon mehrfach Bühnendichtungen verfaßte, so zum „Narrengericht", zu „Don Juans letztem Abenteuer", wählte diesmal ein altes, sowohl von Grimm wie von Musäus berichtetes Märchen, und man muß ihm zum Verdienst anrechnen, wie er es vermochte, die Hausbackenheit der, von Musäus überlieferten Fassung abzustreifen und die verwirrende Vielzahl der Handlungen zu konzentrieren. Das wesentliche Motiv, das in einer ganzen Reihe von Sagen vorkommt, ist das des Raubes eines, die ewige Jugend sichernden Zaubermittels, im vorliegenden Falle des Schwanenkleides, in welchem Jungfrauen von fernher zum heiligen See einmal zur Mittsommernacht fliegen (bei Musäus wird der See bei Zwickau in Sachsen genannt, aus einer etymologischen Ausdeutung des Stadtnamens von „zygnos" = der Schwan). Ein Eremit verrät dem jungen Ritter, der ihm, dem Sterbenden den letzten Trunk reichte, aus Dankbarkeit das Geheimnis des Sees, und dieser entwendet der schönsten der Jungfrauen das Schwanenkleid, sodaß sie nun ihm als Gattin folgen muß. Doch damit beginnt auch das, vom Mönch angedrohte Verhängnis: die Mutter des Ritters, ebenso aber auch sein Gesinde und die Bauern mißtrauen der Fremden; es kommt im zweiten Akt zum Aufstand, den der Ortsgeistliche schürt. Zwar schlägt der Ritter den Tumult nieder, doch immer noch verfolgt die alte Mutter die Schwiegertochter mit ihrem Haß. Schwanhild entflieht mit dem Zauberkleide, doch nur, um sich neue Jugend zu schaffen, da sie schon das Nachlassen des Zaubers und ihr Altwerden verspürt. Als sie, vom Fluge heimkehrt, um ihre Treue dem Manne zu beweisen, trifft sie der tödliche Pfeil des Burgschmiedes.

Die Handlung ist demnach einfach, tiefsinnig und musikalisch in jeder Weise erfaßbar. Und Graener bewährt an ihr seine Kunst der weiten Melodiebögen, des farbigen Orchesterklanges, der dramatischen Steigerung, vor allem in der Aufruhrszene, da Schwanhild am Ende selbst auf den, für sie von den Bauern errichteten Hexenscheiterhaufen springen will. Sehr wirkungsvoll sind die Fernstimmen der, um ihre Schwester klagenden Schwanenjungfrauen, der fanatische Beschwörungschor der aufständischen Leute, und von bleibender Kraft die Liebesduette der beiden unglücklich Vereinigten und Getrennten. Leitmotive verwendet der Komponist kaum, es sei denn das Burgthema des Ritters mit seinem tragischen Unteron. Überall bleiben die Singstimmen vor dem Orchester vernehmbar, und die Einhaltung der schlichten Tonalität gibt dem Ganzen den Charakter des echt Märchenhaften. So kam es, mit den ersten Solokräften des Hauses, darunter Else Oehme-Förster in der Titelpartie, mit den von Peter Hammers vortrefflich vorbereiteten Chören und dem ausgezeichnet musizierenden Orchester unter GMD Karl Dammers Leitung, mit den effektvollen Bühnenbildern Alf Björns zu einem starken Eindruck und einem lebhaften Erfolg, für den sich der anwesende Komponist selbst bedanken durfte.

In einer, der Aufführung vorangehenden Morgenfeier dirigierte Graener eigene Werke, darunter seine Wiener Sinfonie, seine Akademische Ouvertüre und seine Rhapsodie, und Hermann Unger handelte in einer kurzen Ansprache über Wesen, Werk und Leben des Jubilars.

Musik in Leipzig.

Von Willy Stark, Leipzig.

Die einzigartige *Mozart*-Ehrung, die die Leipziger Musikbühne mit der Aufführung aller musikdramatischen Werke des Meisters unternahm, hat von „Bastien und Bastienne" bis zur „Zauberflöte" achtunggebietende Höhe gewahrt. Neben dem „Idomeneo", über den wir schon berichteten, war „Die Güte des Titus" die zweite Neuinszenierung innerhalb des Zyklus. Wenn uns die einem verflossenen Humanitätsideal entlehnte Tendenz des Librettos heute weniger denn je mit ihren blutleeren Opernfiguren, ganz besonders mit dem alles verzeihenden, unheldischen Helden noch etwas zu

ſagen hat, ſo bleibt in den mit obligaten Holzbläſern, namentlich dem Baſſethorn, geſchriebenen Arien, in einigen an die „Zauberflöte" erinnernden ſingſpielartigen Sätzen und in der Enſemblekunſt der Finale eine Muſik, die die Mängel des Textbuches auszugleichen imſtande iſt. Die Aufführung, der die vom ehemaligen Leipziger Operndirektor Otto Lohſe herrührende Bühnenfaſſung zugrundelag, zeigte eine auf den konzertanten Charakter des Werkes zugeſchnittene, in Rezitativen noch weiterhin gekürzte Form. Die mit Aufwand zurückhaltende Spielleitung Hans Niedecken-Gebhardts, großlinig ſchlichte Bühnenbilder von Max Elten und ſorgſamſte muſikaliſche Durchführung unter Oskar Braun, Maria Cornelius, Margarete Bäumer, Rita Meinl-Weiſe, Edla Moskalenko und Heinrich Allmeroth verbürgten eine würdige und feſtliche Wirkung der Aufführung. Die auf lange Sicht hin durch den Zyklus gebundene Arbeitsfreiheit iſt nun nach Abſchluß der Mozart-Reihe für andere Aufgaben verfügbar geworden, und zwar wartete die Oper mit der deutſchen Erſtaufführung des „Cyrano von Bergerac" von Alfano auf.

Aus den Gewandhaus-Konzerten iſt von zwei Erſtaufführungen zu berichten, in beiden Fällen handelt es ſich um Werke Leipziger Komponiſten. Hermann Abendroth ſetzte ſich für *Wolfgang Fortner* ein. Sein „Capriccio und Finale" weiſt triebkräftige Thematik, gewandte Satzarbeit und auf reizvolle Auswertung der Klanggruppengegenſätze bedachte Inſtrumentierung auf. Paul Schmitz vermittelte *Johann Nepomuk Davids* Divertimento „Kume, kum Geſelle min". Zu dem im Titel des Werkes genannten geſellen ſich noch zwei weitere Volkslieder, die eine intereſſante Variation und höchſt kunſtvolle Kombination — bei dem Kontrapunktiker David ſchon faſt ſelbſtverſtändlich — finden. Trotz komplizierteſten Formens aber weiß der Komponiſt den ſorglos leichten Muſizierton zu wahren und entfaltet alle Möglichkeiten orcheſtraler Klangcharakteriſtik. Auch im Chorkonzert des Gewandhauſes wartete H. Abendroth mit einer Erſtaufführung auf, nämlich einer höchſt eindrucksmächtigen Wiedergabe des Oratoriums „Das Lied von der Mutter" von *Joſeph Haas.* Zwei Abende waren dem Gedenken *Mozarts* gewidmet, wobei auch die ſelten zu hörende „Trauermuſik" zur Aufführung kam, und Günther Ramin mit den Thomanern das „Requiem" in der unvollendeten Geſtalt ohne die Süßmayrſchen Ergänzungen zu Gehör brachte. *Beethoven* war in den Anrechtskonzerten mit der vierten und fünften Sinfonie und dem von Hans Beltz geſpielten G-dur-Klavierkonzert vertreten. Von *Bruckner* hörte man durch Abendroth die „Dritte" und „Siebente", mit der man des 20. Todestages jenes unvergeßlichen Künſtlers gedachte, der mit der Uraufführung dieſes Werkes dem Schaffen des Meiſters von St. Florian den gebührenden Platz eroberte, Arthur Nikiſchs.

Beſonders zahlreich waren die Sonderabende des Gewandhauſes: Elly Ney, Walter Gieſeking und Edwin Fiſcher begeiſterten in Klavierabenden, mit ſeinem Kammerorcheſter brachte Edwin Fiſcher einen ganz herrlichen *Mozart*-Abend und Furtwängler konzertierte mit den Berliner Philharmonikern. Er ſtellte *Theodor Bergers* „Ballade" dabei zur Diskuſſion. Das verwegene Draufgängertum des Komponiſten, die Freude am chaotiſchen Mißklang, die ungezügelten Temperamentsausbrüche veranlaßten den erheblich größeren Teil der Hörer, von einer Urteilsbezeugung überhaupt abzuſehen, es gab im Klatſchen wie im Pfeifen nur ganz ſchüchterne Verſuche, man kann ſich aber wohl vorſtellen, wie zur Zeit eines Brahms und Liſzt die Stimmung im Saale aufgeregter und kampfluſtiger geweſen ſein mag.

Einige köſtliche Abende verdankte man dem Gewandhaus-Kammerorcheſter unter Schmitz, das kürzlich von einer ſehr erfolgreichen Konzertreiſe aus Italien zurückkehrte, und Günther Ramin bot ein erleſenes Muſizieren mit einem unter Führung Max Strubs ſtehenden Kammerorcheſters. Die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" vermittelte Gaſtkonzerte der Prager Philharmoniker unter Joſeph Keilberth und der Münchener Philharmoniker unter Kabaſta, die Prager ſpielten *Mozarts* Prager Sinfonie D-dur, *Brahms* und in Erſtaufführung die „Sinfonietta giocosa" von *Wilhelm Weismann,* die Münchener *Mozart* und *Bruckners* „Fünfte". Alte Meiſter wurden meiſterlich dargeboten vom Kölner Kammerorcheſter unter Erich Kraak, vom Kammerorcheſter Fritz Stein weniger bekannte *Mozart*-Muſik und *Bach.*

Eine beträchtliche Steigerung und erfreulicherweiſe ein Wachſen des Intereſſentenkreiſes iſt auf dem Gebiete der Kammermuſikpflege zu verzeichnen. Es fehlt der Raum, hier nach Verdienſt und Gebühr die ſehr große Zahl der Abende, um die Gewandhaus, Konzertdirektion Joſt, „Kraft durch Freude" und Gohliſer Schlößchen ſich gleichermaßen verdienſtlich machten, zu würdigen. Als Vereinigungen, die dabei beſonders hervorragten, wären das Gewandhaus- (Stiehler-), das Strub- und Havemann-Quartett, ferner das niederländiſche Zepparoni-Quartett, das Meiſter-Trio Prihoda — Grümmer — Rauchеiſen, das Duo Karl Freund — Siegfried Schultze mit ſämtlichen *Beethoven*-Violinſonaten und drei Sonder-*Mozart*-Abende des Stiehler-Quartetts zu nennen. Lang iſt auch die Reihe der Soliſten-Abende, bei denen die Lieder- und die Klavier-Abende den überwiegenden Anteil beſtritten, meiſt mit bekannten Werken oder geſchloſſenen Werkreihen, Neuigkeiten aus

eigenem Schaffen bot Walter Niemann. An der Spitze der Chormusik steht die Motetten- und Kantatenarbeit der Thomaner, mit eigenen Abenden traten hervor: Riedelverein, Lehrergesangverein, Neue Leipziger Singakademie, Schubertbund, Leipziger Männerchor und Universitätschor.

Franco Alfano: „Cyrano von Bergerac"

(Deutsche Erstaufführung).

Alfano hat sich mit seinen Werken in unseren Konzertsälen und auch als der Vollender der „Turandot"-Partitur von *Puccini* längst im deutschen Musikleben einen geachteten Platz erworben. Nun gelangte seine Oper „Cyrano von Bergerac" im Neuen Theater zu Leipzig zur deutschen Erstaufführung, der man mit starkem Interesse um ihres Schöpfers wie auch um ihres literarisch schon ausgewerteten und musikdramatisch zweifellos sehr geeigneten Stoffes willen entgegensehen mußte. Die legendäre Figur des Gascogner Edelmannes ist in Edmond Rostands Komödie mit Degengerassel, Trinkgelagen und Liebeshändeln als stark romantisiertes Abenteurerleben dramatisiert worden. Nach unbedingt notwendiger Straffung der Handlung und Kürzung des recht weitschweifigen Dialogs ist daraus ein operngerechtes Buch geschaffen worden, und von Georg C. Winkler ins Deutsche übertragen hat Alfanos Oper nun nach Frankreich und Italien den Weg auch zur deutschen Bühne gefunden.

Der Dichter und Cadett Cyrano verzichtet, weil er sich seiner ungestalten Nase wegen nicht für liebenswert hält, auf Frauenliebe. Fünf mit großer Bühnensicherheit entworfene Bilder spannen den dramatischen Bogen, der von leichtfertiger Abenteurerlust über herzenverwirrendes Liebesspiel zur Erkenntnis tragischen Geschickes führt. Eine Theatervorstellung im Palais Bourgogne, bei der der Held in ein Duell verstrickt wird, die Garküche der Pariser Poeten, eine Liebesszene mit einem stellvertretenden Liebhaber, der kriegerische Lärm im Lager der Cadetten vor Arras und Cyranos Chronik, die die Entschleierung des Lebensgeheimnisses im Angesicht des Todes bringt, sind die äußerst wirkungssicher geformten Szenen, die Raum genug für theatralisch bewegte Handlung wie auch für Ausschwingung gefühlswahrer Lyrik bieten.

Das stimmungsmäßige Nebeneinander dramatisch geschickt gegenübergestellter Einzelszenen wies den Komponisten mit operndramaturgischer Logik zur einfachen und klaren Form geschlossener Nummern. In ihnen ist uneingeschränkt durch motivische Verkettung oder sinfonische Belastung der Gesangslinie ihr volles Recht gewahrt. Die melodische Erfindung ist dabei vielfach von großer Schlagkraft und Treffsicherheit, wie etwa im thematisch wichtigen Cadettenlied, von außerordentlicher Stimmungskraft die lyrischen Szenen, so das Liebesduett im dritten Bild und die in einer Hirtenweise widerklingende Sehnsucht nach der Heimat, die im textlos gesungenen Chor der Lagerszene eigenartig melancholisch nachhallt, von stärkster Eindruckskraft der Tod Cyranos. Ungemein reich ist die Harmonik und farbglühend die Instrumentierung. Der überlegene Könner wird da in jedem Takt der Partitur sichtbar, und deutlich erkennbar ist die Linie, die von der Arbeit an der Puccini-Oper zu diesem eigenen Werk führt.

Hans Schüler und Max Elten haben in Spielleitung und Bühnenbild die Lebendigkeit und Stimmungsgewalt der Szenen wirksam werden lassen und tauchten die Bilder aus dem Paris des 17. Jahrhunderts in magisches Halbdunkel. Paul Schmitz gab dem Farbenreichtum der Partitur mit dem Gewandhausorchester schönste Klangerfüllung und hatte in den zahlreichen Solopartien eine durchweg stimmprächtige Besetzung zur Verfügung, von der nur August Seider in der Titelpartie und Rita Meinl-Weise als Roxane genannt seien. Das Werk wie auch die deutsche Erstaufführung, der Vertreter der italienischen Botschaft und der deutsch-italienischen Gesellschaft neben zahlreichen Theaterfachleuten beiwohnten, fanden lebhaft zustimmende und anerkennende Aufnahme.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Im Mittelpunkt der musikalischen Ereignisse: die mit freudiger Spannung erwartete und mit herzlichster Teilnahme aufgenommene Neueinstudierung des „Freischütz". Mit dieser bemerkenswerten Neuaufführung ist dem unsterblichen Werk, das dem deutschen Menschen nah wie ein Volkslied ans Herz gewachsen ist, nun wieder der gebührende Platz im Spielplan der Bayerischen Staatsoper angewiesen worden. Meinhard v. Zallinger war zum musikalischen Sachwalter der Neueinstudierung bestellt worden und hatte dementsprechend wirklich für eine Entschlackung und Entstaubung der Wiedergabe in der rechten Weise Sorge getragen, darüber hinaus aber, namentlich von der zweiten Vorstellung an, durch den vollen Einsatz seines kräftigen und intensiven Gestaltungstemperaments die ewig-junge Musik in ihrer ganzen köstlichen Frische, Reinheit, Natürlichkeit und Stimmungsfülle neu erglänzen lassen — wobei er in den Künstlern des Staatsorchesters und in den mitwirkenden Sängern die besten, freudigst bereiten Helfer fand. Die szenische Ausstattung war ein

Meisterstück Ludwig Sieverts. Landschaftsbilder von echtem, romantischem Stimmungsreiz, Innenräume voll behaglicher Traulichkeit sind ihm hier gelungen, szenische Räume, wie man sie sich für diese Oper nicht angemessener und schöner wünschen konnte. Eine Sonderleistung wurde dabei die vom Geist Caspar David Friedrichs angerührte Bildformung der Wolfsschlucht, bei deren phantastischer Belebung während des Kugelgießens höchstens beim Erscheinen des wilden Heeres ein wenig zu viel des Guten getan, will sagen des „Erschröcklichen" gezeigt wurde. Rudolf Hartmann hat in diesem szenischen Rahmen als Spielleiter alle Figuren der Handlung klar und einprägsam ihrer Bedeutung entsprechend zu führen gewußt und insbesondere auch das Ensemblespiel und die Chorszenen sehr lebendig und wirkungsvoll gestaltet. Nur die freilich nicht leicht zu behandelnde Gestalt des Samiel schien uns etwas flüchtig bedacht und darum allzu unbedeutend an den Rand des Spiels gedrängt. (Einen schlichten Zuschauer hörte ich in der Pause sagen: „Endlich einmal steht ein Mensch statt einer wackligen Pappfigur als schwarzer Jäger droben!" Ganz recht — ein romantisch ausstaffierter Bärenhäuter, dem Karl Schmidt seine starke Stimme lieh, stand auf der Bühne — aber wieso denn? Samiel darf doch garnicht als Mensch wirken! Es ist schlimm, wenn man den Kaspar als viel dämonischer empfindet als den Samiel — das war aber hier der Fall.)

Zur Besetzung: Der Reichtum der Staatsoper an ausgezeichneten Stimmen und Darstellern machte es möglich, das Werk in mehrfacher hervorragender Besetzung herauszubringen. So hörte man bei der ersten Wiedergabe Horst Taubmann, bei der zweiten Julius Patzak, bei der dritten Karl Ostertag als Max — und jede dieser Leistungen hatte in ihrer Art Bedeutung und Überzeugungskraft, die stärkste allerdings — sah man auf die Übereinstimmung von hoher gesanglicher und musikdramatisch gesteigerter vortraglicher und darstellerischer Ausdrucksgewalt — diejenige Patzaks. Als Kaspar begegneten hintereinander Ludwig Weber und Walther Höfermayer: gab jener, von der Klangbasis seines mächtigen, schwarzen Basses her sozusagen das Kernschattenbild eines ausgemachten Bösewichts, so zeichnete Höfermayer, der schauspielerisch ungewöhnlich befähigte Sänger (dessen Bariton der Baßrolle übrigens keine Wirkung schuldig blieb), mit sehr reicher Abstufung des sprachlichen und mimischen Ausdrucks eine elende Existenz und tückische Natur vom Schlage Jagos, einen unheimlichen nihilistischen Zyniker. Man wird heute keinen interessanteren, aufregenderen Darsteller des Kaspar auf der deutschen Opernbühne antreffen. Agathe war in der ersten Aufführung Trude Eipperle — das ist eine Rolle recht für den blühenden Mädchenklang ihres Soprans — in der zweiten Stefanie Fratnik, eine neue, stimmlich sehr sympathische und mit feiner Empfindung gestaltende Kraft. Als Ännchen sah und hörte man zuerst Adele Kern, dann die liebreizende neue Soubrette Hilde Güden und die anmutige Gerda Sommerschuh. Ausgezeichnet besetzt waren auch die Partien des Bauern Kilian, des Erbförsters (Odo Ruepp), des Eremiten und des Fürsten.

*

Aus der Fülle der Konzerte sei ein Abend mit *Hans Pfitzner* vorangestellt. Als Dirigent eigener Werke und vor allem als inniger Deuter der dritten Sinfonie von *Schumann* gab er den Freunden seiner großen Kunst wieder einmal gültige Maßstäbe für die Erkenntnis rechten Schaffens und Nachschaffens. Rosl Schmid errang hier einen stürmischen Erfolg als Gestalterin seines Klavierkonzerts und seiner neuen Klavierstücke, das philharmonische Orchester erspielte sich mit der edlen Wiedergabe des aus Pfitzners Frühzeit stammenden „Scherzo", des sinfonischen Teils des Klavierkonzerts und der Schumann-Sinfonie einen verdienten Eigenerfolg.

Ein weiteres Sonderkonzert der Philharmoniker vermittelte die sympathische Bekanntschaft mit dem jungen KM Rolf Heger, der sich hier als sicher und zielbewußt formender Orchesterleiter erwies und als Interpret von *Wagner*, *Dvořák* und *Brahms* lebhaften Beifall errang.

Ein Höhepunkt aber in der Folge der philharmonischen Konzerte dieses Winters wurde die von Oswald Kabasta meisterlich gestaltete Erstaufführung des *Josef Haas*schen Oratoriums „Das Lied von der Mutter". Dieses bedeutende Chorwerk, das schon in mehr als 50 Städten erfolgreich aufgeführt worden ist, übte auch in der Wahlheimatstadt des Komponisten dank seiner vielen hohen Eigenschaften eine starke und tiefe Wirkung auf die Zuhörer aus. Die edle Klarheit der Haasschen Tonsprache, die oft volksliedhafte Innigkeit und Melodienprägnanz seiner Musik, ihre hymnischen Aufschwünge, ihre kontrastreiche Lebendigkeit — das alles macht dem empfänglichen Gemüt im Zusammenhang mit dem bilderreich ausgeformten, an eine Elementarsphäre menschlichen Empfindens rührenden Stoff das ganze Werk eindrucksvoll und teuer. Der Chor der Hauptstadt der Bewegung, vorbereitet von Josef Kugler, bewährte sich an diesem Abend aufs neue als ein hervorragendes vokales Instrument. Um die Wiedergabe der Solopartien machten sich Felicie Hüni-Mihacsek und Anton Gruber-Bauer verdient.

Ein einprägsames Dirigentengastspiel erlebte man in der Musikalischen Akademie: hier bot Eugen Jochum eine bedeutende Darstellung der Romantischen Sinfonie von *Bruckner* sowie als Uraufführung das G-dur-Divertimento Werk 75 von

Richard Trunk. Der Komponist zeigt sich in diesem viersätzigen Orchesterwerk von seiner liebenswürdigsten Seite — klare, knappe Formen, schwärmerische und heitere, im Volkstümlichen wurzelnde melodische Gedanken, schlichte Wärme der Empfindung und wohllautgesättigte Klangbilder geben dem Stück Reiz und Wert.

Von den zahlreichen Kammermusik- und Vokalkonzerten aller Art sei diesmal nur in Kürze die Rede: An der Spitze stehe das sehr genußreiche Konzert des Gewandhaus-Kammerorchesters, das sich unter der feinnervigen Führung von GMD Paul Schmitz als ein erlesen und höchst kultiviert musizierendes Ensemble auswies und u. a. mit großem Erfolg das „Siegfried-Idyll" sowie eine auf neuklassischen Pfaden wandelnde, einfallsreiche Kammersinfonie des jung verstorbenen Italieners Salviucci zu Gehör brachte. Neben verschiedenen sehr schätzenswerten einheimischen Kammermusik-Gruppen (Ruoff-Trio, Gedok-Quartett, Walter-Quartett, Stroß-Quartett) erregten auch zwei hier noch unbekannte Ensembles besondere und starke Aufmerksamkeit, das auf ungewöhnlicher Höhe stehende Trio di Trieste und das hervorragende Berliner Streichquartett. Unter den Solistenabenden ragten die Konzerte Wilh. Kempffs und Herma Studenys schon insoferne hervor, als beide Künstler sich mit der Vorführung ganzer Werkgruppen befaßten: Kempff, der zu immer reineren und beglückenderen Höhen Emporsteigende, begeistert seinen Hörerkreis mit dem meisterhaften Vortrag sämtlicher *Beethoven*-Klaviersonaten (in chronologischer Folge), Herma Studeny, die große, herzhafte Musikantin, erfreut mit einer Wiedergabe aller Violinkonzerte von *Mozart* (begleitet ist sie von einem Kammerorchester unter Julius Poeverleins umsichtiger und temperamentvoller Führung). Gerne erinnern wir uns auch der Klavierabende Aldo Schoens (Chromatische Fantasie und Fuge!), Karl Winglers, und Charlotte Purruckers, des Violoncellabends Oswald Uhls und — vor allem — der nachhaltig einprägsamen Liederstunden Julius Patzaks, Hans Hotters (Winterreise), Gerhard Hüschs (*Schumann—Pfützner*), Anton Gruber-Bauers (Zeitgenössisches), Erna Sacks, Johanna Eglis und Rosl Zweigles (einer feinen neuen Begabung).

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ein lückenloses Bild vom Wiener Musikleben zu geben ist heute unmöglich; selbst größte Veranstaltungen wie die Konzerte der Philharmoniker, der Gesellschaft der Musikfreunde oder der Konzerthausgesellschaft lassen sich bei der Enge des Raumes nicht immer besprechen. Viel wichtiger scheint es auch, das Neue entsprechend herauszustellen. Dazu ist diesmal Gelegenheit durch die beiden Erstaufführungen in der Staatsoper.

Über *Werner Egks* Ballett „Joan von Zarissa" ist hier schon gelegentlich seiner Uraufführung in Berlin gesprochen worden. Es wirkte auch in Wien sowohl durch die inneren Qualitäten seiner Musik als auch durch die hervorragende Kunst der daran beteiligten Künstler. Zu den Vorzügen der Musik gehört vor allem die straffe, packende Rhythmik als erste Forderung einer auf tänzerische Ausdeutung bedachten Arbeit; Farbe und Fülle des Klangbilds und klare Formung der einzelnen Teile erhöhen weiter die Deutlichkeit der musikalischen Gestaltung von Tanz und Pantomime; madrigalförmige Chöre von archaisierendem Charakter, durch die sich die einzelnen Szenenbilder während der Verwandlungen von einander abheben, gehören mit zu dem Wertvollsten der Partitur. Die Wiener Staatsoper hat für diese Erstaufführung die besten Kräfte eingesetzt: das glänzende Musizieren des Orchesters unter der befeuernden Stabführung Rudolf Moralts, meisterhafte Leistungen des Opernchors, dazu die einmalige Kunst des als Grotesktänzer unerreichten Harald Kreutzberg, neben ihm aber, gleichen Lobes und gleicher Anerkennung würdig, die Größen unseres Staatsopernballetts, so vor allem Erwin Pokorny und Violet Tester, neben Hedy Pfundmayr und Julia Drapal und vielen anderen. Ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient die prächtig in Raum und Bewegung gestaltete Choreographie der neuen Ballettmeisterin Erika Hanka.

Ungleich problematischer, ja geradezu als ein Versuch, ein Experiment, zu werten ist die Schöpfung, die *Carl Orff* nach dem Titel einer germanistischen wissenschaftlichen Publikation „Carmina Burana", also geradezu „Lieder" benannte, jedoch für die Aufführung an einer Bühne bestimmte. Der Widerspruch, der darin liegt, Liedern und Chören ohne deutlich greifbare Handlung dramatisches Leben verleihen zu wollen, liegt in der Sache selbst: in der Starre, die den geschlossenen Formen eigen ist, — aber der Komponist will ja offenbar gar nichts anderes; läßt er doch das Spiel auf der Bühne kaum sich entwickeln, geschweige denn klar aufbauen und zu einem sinnvollen dramatischen Gefüge werden. Die Bühne bleibt also nur der bildhafte Rahmen für eine Art oratorienhafter Vorführung mit gelegentlichen Bewegungen des Einzelnen oder der Masse. Dabei sind die einzelnen Teile an sich textlich wie musikalisch von hohem Reiz: einerseits als Ausdruck einer ungebundenen Lebenslust,

Sinnenfreude und Ausgelassenheit, aus der wir eine drastische Anschauung von der Genialität der mittelalterlichen Vaganten- und Goliardenpoesie gewinnen, andrerseits aber auch durch die spezielle lyrische Begabung des Tonsetzers. Die Wirkung wäre noch stärker und eindringlicher, wenn sie nicht durch endlose Wiederholungen, durch ein stereotypes Absingen ganz gleichgebauter Strophen und die dadurch entstehenden Längen abgeschwächt würde. Auch ist es einer ernsten Aufnahme durch den Zuhörer nicht gerade förderlich, wenn die Verwendung der Fistelstimme und unmittelbar darauf folgenden tiefen Lage des Bassisten nahe an die Grenze der Karikatur herankommt. Als Hemmnis empfindet der naive Zuhörer auch die Monotonie stereotyp wiederholter, oft nichtssagender Überleitungs- oder Verbindungsfloskeln, sowie die Unverständlichkeit der Textworte, die ja zum geringsten Teile deutsch sind. Immerhin müssen wir der Leitung unsrer Staatsoper dafür dankbar sein, daß sie uns auch solche neuartige und gewiß geistvolle Versuche, die im Altreich längst bekannt geworden sind, vorführt. Ob sie sich in Wien einbürgern werden und ob sie überhaupt dem gesunden Sinn der Wiener für gute Musik entsprechen, kann erst die Zukunft zeigen. Auch in der Wiedergabe dieses Werkes hatte die Staatsoper Vorbildliches geleistet. Wenn ich Esther Rethy und Carl Kronenberg aus dem vorzüglichen Ensemble herausgreife, so nur, weil ihr solistisches Hervortreten am deutlichsten und am längsten so etwas wie einer Episode wirklicher Handlung nahekommt. Uneingeschränktes Lob gebührt aber auch den zahlreichen übrigen, am Gesang Beteiligten, — nicht minder dem musikalischen Leiter der Aufführung, KM Leopold Ludwig, der mit Umsicht und Sicherheit seines nicht leichten Amtes waltete, desgleichen den Schöpfern des hier besonders wichtigen Rahmenbildes, für das Oskar Fritz Schuh die Inszenierung und Josef Fenneker Dekorationen und Kostüme geschaffen hat.

Ungleich problemferner steht das Werk, mit dem das Opernhaus der Stadt Wien seinen Spielplan neuerdings erweiterte: *K. Zellers* „Vogelhändler". Zwar ist es nicht genau derselbe alte liebe „Vogelhändler", der vor einem halben Jahrhundert Entzücken hervorrief; er hat sich eine Neueinrichtung gefallen lassen müssen, die in ihrer Art sehr geschickt gemacht ist und ein verändertes zeitgemäßeres Gesicht zeigt. Sie rührt, was den Text betrifft, von Alfred Walter und in der musikalischen Umformung und Erweiterung von Rudolf Kattnigg her; die Wirkung ist dadurch gehoben und das Opernhaus am Währinger Gürtel um ein Zugstück reicher geworden. Die Solopartien sind wieder (eine nachahmenswerte Einrichtung dieser trefflich geleiteten Bühne) doppelt und gleich hervorragend besetzt. Orchester und Chor, das von Herbert Freund einstudierte Ballett sowie die musikalische Gesamtleitung durch Rudolf Kattnigg selbst, endlich die reizvolle Ausstattung und das lebensvolle, anmutig heitere Spiel taten das ihrige dazu, um den Erfolg zu verbürgen. Zugleich hatte das städtische Opernhaus mit diesen gelungenen Aufführungen in pietätvoller und feiner Weise an den in das heurige Jahr fallenden 100. Geburtstag des Komponisten geschmackvoll erinnert.

Neuheiten brachten auch die Konzerte. So dirigierte im Philharmonischen Konzert Alfredo Casella persönlich seine Sinfonie, ein neuartiges Werk von bewundernswerter Vielseitigkeit in Form und Ausgestaltung, Klang und Farbigkeit. Von besonderer Bedeutung war das 4. Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde, da es die Wiener Erstaufführung von *Richard Strauß'* „Japanischer Festmusik" brachte. Die Komposition zeigt alle Vorzüge der spät-Strauß'schen Ausdrucksweise: Schwung und jauchzende Kraftentfaltung, eindringliche Sprache der Thematik und Virtuosität in der Handhabung des orchestralen Apparats, den der Tondichter vom machtvollsten Pomp bis zur feinsten Melodieführung samt allen Möglichkeiten klanglichen Reizes zur Verfügung hat. Rudolf Moralt, mit der Orchestersprache Strauß' besonders vertraut, führte das Werk zu stürmischem Erfolg und enthusiastischen Beifallsäußerungen für Werk, Wiedergabe und Schöpfer. In dem gleichen Konzert spielte Friedrich Wührer *Hans Pfitzners* genial hochragendes Klavierkonzert in Es-dur; die tief innerliche Wirkung dieses Standardwerkes der modernen Konzertliteratur wurde durch die vollendete Wiedergabe des Soloparts bestärkt, mit der Wührer all die verborgenen Schätze zu heben wußte: das seelische Auf und Ab zwischen kraftvollem Aufbegehren, versonnener Schwärmerei und dem befreienden Jubellied am Schluß. Als 3. großes Stück des ereignisreichen Abends führte Moralt *Hugo Wolfs* „Penthesilea"-Musik zu blühendem Leben. — Hans Weisbach setzte in dem 3. Dunkelkonzert des Stadtorchesters der Wiener Sinfoniker zwei Zwischenspiele aus *Wilhelm Kienzls* „Don Quichote" voran, die mit Empfindung, abenteuerlicher Drastik und Humor ausgestattet den Ausritt und die traurige Heimkehr des Ritters von der traurigen Gestalt musikalisch malen. Auch im Mittelpunkt dieses Abends stand ein Klavierkonzert ganz eigenartiger Prägung und zwar das von *Antonin Dvořák*, dessen Solo in so eigentümlicher Weise dem Orchester verbunden und in dessen klangliche wie thematische Führung eingebaut ist; der Solist des Abends Roland Raupenstrauch wetteiferte mit dem Instrumentalkörper in seinem duftigen Spiel, in den rhythmischen Feinheiten und in der klaren Größe der endlichen sieghaften Verbundenheit.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

JOSEF LOSCHELDER: Die Oper als Kunstwerk. 22 S. Verlag Anton Schroll & Co., Wien. 1940.

Ein im Januar 1938 in der Abteilung für Kulturwissenschaft des Kaiser-Wilhelm-Institutes in Rom gehaltener Vortrag wird hiermit in der Veröffentlichungsreihe des Instituts allgemein zugänglich gemacht. Der Verfasser beleuchtet in ansprechender Weise Grundfragen des Opernwesens, besonders des Zusammenwirkens der Künste und der musikalischen Einheit, hauptsächlich an Beispielen aus Verdis Schaffen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

WERNER KORTE: Musik und Weltbild. Bach—Beethoven. 118 S. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. 1940.

Ein gedankenreiches Büchlein, das dem Wesen Bachscher und Beethovenscher Musik, der Fuge und der Sonate, auf neuem Wege durch Erhellung ihrer Struktur, ihres Ordnungsgesetzes nahezukommen strebt: hier die „objektive Ordnungsstruktur" der Fuge als „Gleichnis des universalen Weltbildes der prästabilierten Harmonie", dort die „subjektive Bekenntnisstruktur" der Sonate als „Gleichnis der individuellen Weltauffassung", erfüllt von der Idee der Humanität. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine solche Schrift keine bequeme Lektüre ist. Besinnlichen Lesern mag es etwa zu denken geben, wie weit Bachs Musik gegenüber der „dynamisch dialektischen Beziehungskunst" Beethovens wirklich eine „statisch architektonische Verhältniskunst" ist und daher die letzten musikalischen Einheiten bei Bach „Figuren", bei Beethoven „Motive" sind. Gerade die letzten Einheiten des barocken Weltbildes der prästabilierten Harmonie (Leibnizens Monaden) sind ja „ursprüngliche Kräfte", wie auch Korte in Bachs Figuren etwas „Treibendes" erkennt. Also ist wohl beides, Bachs wie Beethovens Musik, dynamische Kunst, die erste mehr von allgemeinen, die zweite mehr von persönlichen Kräften gespeist, so daß Bachs „Motive" elementarer, die Beethovens individueller sind. Wer vor solchem Mitdenken nicht zurückscheut, der wird Kortes Schrift mit vielem Gewinn lesen. Sie sei allen ernsthaften Musikern und Musikfreunden angelegentlich empfohlen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

DOMINIKUS JOHNER: „Wort und Ton im Choral". Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges. — Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das angeklungene Thema hat schon manchen Geist und viele Federn in Bewegung gesetzt, und dennoch ist der Versuch einer Lösung des fesselnden Problems noch nie auf einer solch breiten Basis und mit so viel Vertiefung unternommen worden. Deutscher Gelehrtenfleiß ging mit einer erfreulich konsequenten Systematik auf die schwebenden Fragen ein. Exakte Wissenschaft, die auf zahlreichen, sorgfältig gearbeiteten Tabellen aufbaut und daraus ihre Schlüsse zieht, verbindet sich mit feinstem künstlerischem Empfinden, das die, wenn auch meist kurz gehaltenen Analysen meisterhaft zu gestalten weiß.

So ist diese Untersuchung nicht bloß, wie das Vorwort sagt, ein bescheidener Beitrag zur Ästhetik des Chorals, sondern ein Werk, das für die Musikästhetik überhaupt von Bedeutung ist. Besonderes Interesse verdienen, um nur einiges hervorzuheben, die Abschnitte: die Art zu „Com-ponieren", die germanische Choralauffassung, Motiv-Modell und seine Erweiterung, Choral als Ausdrucksmusik, die von den Komponisten gebildete Dialogform, die noch nirgends in dieser Ausdehnung gewürdigt wurde.

Der Verfasser, dessen Choralbücher weit über die deutschen Grenzen hinaus sich eines hohen Rufes erfreuen, beherrscht den weitschichtigen Stoff in erstaunlicher Weise, gibt ihm eine übersichtliche Anlage und weiß alles in leicht verständlicher Sprache darzustellen und durch zahlreiche Notenbeispiele zu veranschaulichen. Die vornehme Ausstattung des Buches verdient in der gegenwärtigen Zeit doppelte Beachtung.

Prof. Heinrich Lemacher.

Musikalien:

für Klavier

G. F. HÄNDEL: „Zwanzig kleine Tänze". Edition Schott. Nr. 2680.

Diese Tanzsammlung, herausgegeben von M. Frey, vermag dank ihrer leichten Spielbarkeit schon den Anfänger in die Welt des großen Meisters des Barock einzuführen, bzw. diese Welt ihn ahnen zu lassen. Die Tänze sind den Jugendwerken sowie den „Aylsforder Stücken" entnommen in zum Teil erleichterter Form. (Leider vermißt man eine diesbezügliche Anmerkung sowie eine Quellenangabe!) Dies Werk wird überdies seines geistigen Gehaltes wegen gern vom erwachsenen Anfänger gespielt werden. Anneliese Kaempffer.

JOSEPH HAYDN: Sammlung leichter Klavierstücke, nach einem alten Notendruck neu herausgegeben von Kurt Herrmann. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Werkreihe für Klavier ist damit von dem rührigen Verlage um ein interessantes Heft bereichert worden. Haydnforscher können feststellen, ob es sich um Originalstücke für Klavier oder um Bearbeitungen handelt. Jedenfalls wird man sich freuen, diese fesselnden kontrastierenden Stücke unter die Finger bekommen zu haben. Brauchbarer Fingersatz erleichtert dem weniger beholfenen Spieler die Bekanntschaft.

Martin Frey.

GOTTLIEB MUFFAT: Partiten und Stücke für Klavier (Cembalo oder Orgel), herausgegeben von Walter Georgii. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die musikalische Welt wird diese längst fällige Veröffentlichung von einigen Suiten und charakteristischen Stücken des berühmten süddeutschen Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs mit Genugtuung begrüßen. Die Ausgabe ist in jeder Hinsicht als vortrefflich zu bezeichnen. Martin Frey.

FRANZ SCHUBERT: Leichte Originalkompositionen für Klavier zu 4 Händen, herausgegeben von Kurt Herrmann. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Eine neue musikantische Ausgrabung des bekannten und verdienstvollen Herausgebers. Das Heft enthält 4 wunderhübsche Ländler, ein sehr einnehmendes Allegro moderato und Andante, einen Kindermarsch, der auch große Kinder anziehen wird, und aus dem Sterbejahr eine wohlgesetzte Fuge in e-moll. Martin Frey.

FRANZ SCHUBERT: Ausgewählte Menuette für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben von Fritz Weitzmann. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Acht auch für Unterrichtszwecke sehr brauchbare, musikalisch wertvolle Menuette sind in einem Heft vereinigt, das sich durch großen deutlichen Stich, praktischen Fingersatz und urtextliche Wiedergabe auszeichnet. Martin Frey.

für Chormusik

Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg:

ARMIN KNAB: Schwäbische Volkslieder. Part. komplett Mk. 1.50; Stimmen je Mk. —.20.

Durch das wunderschöne neue Tongewand für gem. Chor sind die alten Volkslieder „Auf Trauern folgt große Freud", „Wenn i' zum Brünnle geh'". „Ach Schatz, wo fehlt es dir", „Soldatenabschied", „Schäferleben" und „Rosenstock, Holderblüet" wieder ganz neu geworden!

ARMIN KNAB: Der Deutsche Morgen. Partitur je Mk. 2.50; Stimmen je Mk. —.20.

Unter dem Titel „Der Deutsche Morgen" sind die beiden Dichtungen von Walther Stein: „Weckruf" (Wacht, Pauken auf und Zinnen) und „Deutscher Morgen" (Du wonnevolle Nachtigall) zusammengefaßt. In ihrer wirkungsvollen, hymnischen Vertonung von Armin Knab für Männerchor, 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Baßtuba und drei Pauken gehören diese beiden Chöre zu den besten Kompositionen seit 1933!

Zwei Liederblätter des Gaues XIV im Deutschen Sängerbund (Nahe—Mosel—Saar): Blatt 4: „Eines Volkes Stimme", „Wir kommen heim ins Vaterland", „An der Saar die deutsche Front" und „Glück auf! der Saar" im Tonsatz von H. v. d. Saar. — Blatt 6: „Arm Saarvögelein" (Friedrich Rückert) und „Deutsches Saarlied" (Walther Stein) im Tonsatz von Walter Rein.

WERNER HÜBSCHMANN: „Die Dinge des Lebens" (Worte: Hanns Pfanner). Partitur kompl. Mk. 3.—; Stimmen je Mk. —.20 bzw. —.25.
Die sechs Gesänge „Das Leben", „Haus und Hof", „Esset", „Trinklied", „Schlafen" und „Erntedank" sind zu einer Suite für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor zusammengefaßt. Worte und Musik sind zu einer stimmungsvollen Einheit verschmolzen.

PAUL GEILSDORF, Werk 50: Gute Wanderschaft.
Eine Folge von fünf entzückenden, leichten Chorgesängen mit obligater Begleitung einer Flöte und einer Klarinette. Nr. 1: „Gute Wanderschaft" (Albin Grau); Nr. 2: „Wie ist doch die Erde so schön" (Robert Reinick); Nr. 4: „Abend im Dorf" (Max Steege) und Nr. 5: „Der Mond ist aufgegangen" (Matthias Claudius) für gemischten Chor; Nr. 3: „Reigen um den Maibaum" (Volkslied) für zweistimmigen Frauenchor. — Part. je Mk. —.80; Stimmen je Mk. —.15.

GEORG NELLIUS, Werk 59: Lieder von der deutschen Saar (Walther Stein) für Männerchor a cappella. Partitur kompl. Mk. 3.—; Stimmen je Mk. —.20 bzw. —.25.
Auch nachdem das Saarland wieder zu Deutschland zurückgekehrt ist, behalten diese Lieder ihren vollen Wert. Nr. 1 „Heimweh" mit Spannungs- und Vorhaltsakkorden geladen, Nr. 2 „Saarfahrt" in überschäumender Fröhlichkeit mit Hegarschem Schwung, Nr. 3 „Brautlied" nach inniger Volksliedweise (das Saarland ist die Braut, Deutschland der Bräutigam!), Nr. 4 „Trauerlied an den Wein" mit dem Bewußtsein der kommenden Wiedervereinigung, bilden einen prachtvollen Zyklus, der durch einen Sprechchor-Vorspruch eingeleitet wird. Prof. Jos. Achtelik.

KREUZ UND QUER

Paul Ehlers †.

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

Nur wenige Monate sind's, da konnten wir in diesen Blättern, denen er seit Jahren geschätzter Mitarbeiter gewesen, Paul Ehlers als Siebzigjährigen beglückwünschen. Nun hat ihn, noch auf der Schwelle des neuen Lebensjahrzehnts, der Tod gefällt. Schweres Leid, vor allem der Verlust seiner Gattin, die ihm um wenige Wochen voranging, hat seine letzten Tage umdüstert. Trotzdem wird man, überblicken wir die Gesamtheit dieses Daseins, den Verstorbenen jenen Glücklichen zuzählen dürfen, denen es vergönnt gewesen, die Linien ihres Lebens zum schöngeschwungenen Bogen zu wölben. Paul Ehlers war ein Mann, der, sogar auf die Gefahr hin, eines Tages als rückständig verschrieen zu werden, die Treue gegen sich selbst gewahrt hat. Ihm schlug in der Brust ein musikerfülltes Herz. Als ein wahrhaft Liebender hat er sich vor allem von diesem leiten lassen, und so webt in jeder Zeile, die er geschrieben, der Impuls einer edlen Begeisterung. Der Ausstrom des Gefühls, den er in der Musik in erster Ordnung erblickte, — wie konnte er besser und tiefer erfaßt und ergriffen werden als abermals von demselben Gefühl, das es nicht vernünftlerisch zu zerlegen, vielmehr nachzuerleben galt? Freilich mußten es edle und hohe Werte sein, wenn Ehlers sich an ihnen entzünden sollte. Reinheit und Wahrheit der Kunst vermochten nur der Lauterkeit eines wahrhaft großen Herzens zu entquellen. So gewann für die Betrachtungsweise von Paul Ehlers nur dasjenige musikalische Werk bleibenden Wert, das sich nicht bloß ästhetisch, zugleich auch ethisch rechtfertigen ließ. Ursprünglich von der Kunst Richard Wagners als entscheidendem Erlebnis ausgehend, erschloß sich sein Inneres allen esotorischen Werten der Musik von Bach bis Bruckner, von Beethoven bis Pfitzner. Nach dem Gesagten ist es nur selbstverständlich, wenn Paul Ehlers in einem ausgesprochen deutschen Musikideal wurzelte, dessen unentwegter Vorstreiter er wurde und blieb, auch in Zeiten, wo mancher auf die Butterbrotseite einer ganz anders gearteten Konjunktur kippte. Paul Ehlers ist den Weg seiner Überzeugung gegangen, unbeirrt um Anfechtungen und Rückschläge, die er dabei erdulden mußte. Bahnbrecher des deutschen Musikgedankens zu sein — das war eine Aufgabe, die sich nicht nur mit schönen Federstrichen erledigen ließ, man mußte überdies jederzeit bereit sein, sie vorzuleben. Auch in dieser Hinsicht ist die Wirkung des Musikschriftstellers Paul Ehlers nicht nur eine musikästhetische, vielmehr eine betont musikethische gewesen. Und was wir an ihm vor allem schätzten und bewunderten, war vielleicht weniger die Maßgeblichkeit seines Urteils in der oder jener Frage; es war seine innere Haltung und ein ausgeprägtes Verantwortungsbewußtsein, das ihn in allen Schicksalsfragen der deutschen Musik erfüllte.

Generalmusikdirektor Robert Manzer †.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Vor einigen Tagen erlag ganz unerwartet bei einem Aufenthalte in Salzburg der langjährige, erst vor kurzem in den Ruhestand getretene Generalmusikdirektor des Karlsbader Kurorchesters Robert Manzer einem Herzschlag. Der Verstorbene wurde 1877 als Sohn eines Bürgerschuldirektors in Tetschen a. Elbe (Sudetengau) geboren, besuchte nach seiner Schulzeit das Chorknaben-Institut in Dresden, wo er eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung erfuhr und studierte später Musik am Konservatorium in Prag, das er mit bestem Erfolge absolvierte. Nach seiner Militärdienstzeit wurde Robert

Manzer Kapellmeister beim ehem. k. und k. Infanterie-Regiment Nr. 42 und von dort 1910 zum Musikdirektor des Kurorchesters nach Karlsbad berufen, das er über volle dreißig Jahre vorbildlich leitete. Selbst ein vorzüglicher Violinsolist, verstand Robert Manzer die Konzerte der weltberühmten Kurstadt Karlsbad auf eine überragende künstlerische Höhe zu erheben, sodaß ihr Ruf weit über die Grenzen des Sudetengaues drang. Stets für die großen Tonschöpfungen der klassischen Meister eintretend, pflegte Robert Manzer vor allem Wagner und Bruckner. Seine sommerlichen „Posthof"-Konzerte und die in den Wintermonaten veranstalteten Karlsbader Symphoniekonzerte gewannen im In- und Auslande hohes Ansehen. Auch setzte er sich jederzeit für die zeitgenössischen Werke bedeutsamer Komponisten ein und brachte eine ganze Reihe Uraufführungen zu Gehör. GMD Manzer war auch viele Jahre Bundeschormeister des Sudetendeutschen Sängerbundes und Mitglied des nach ihm benannten Streichquartettes, bei dem er die Bratsche spielte. Weite Konzertreisen führten dasselbe durch alle Hauptstädte Europas. Mit Robert Manzer verlor die deutsche Musikwelt eine ihrer markanten und liebenswürdigsten Persönlichkeiten.

Ludwig Berberich - 60 Jahre.

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

Die Musik an der Münchener Frauenkirche verfügt mit Namen wie Fr. X. Murschhauser oder den beiden Schröfls über eine ruhmreiche Überlieferung. Indes, es handelt sich um einen Ruhm, der — an bedeutende Persönlichkeiten geknüpft — immer wieder neu erworben werden mußte. Für keine Epoche gilt das vielleicht ausgesprochener als für das Wirken des derzeitigen Domkapellmeisters Ludwig Berberich, der am 23. Februar seinen 60. Geburtstag feiern konnte. Denn unter seiner Führung hat der Münchener Domchor den Aufstieg zu Höhen eines handwerklichen, stilistischen und ausdrucksmäßigen Vermögens genommen, das ihn zu den erlesensten Vereinigungen gleichen oder ähnlichen Strebens gesellt. Bewegt er sich doch dank der unermüdlichen Erziehungsarbeit und blutpulsenden Musikalität seines Leiters auf jener höchsten Stufe der Meisterschaft, wo eine selbstverständliche und mühelose Beherrschung des Technischen ein ungehemmtes Aufgehen im Künstlerischen gestattet.

Ludwig Berberichs Jugend- und Entwicklungsjahre scheinen eine einzige Vorbereitung für jene stolze Aufgabe, in der sich sein Wirken bekrönt. In Biburg bei Fürstenfeldbruck, also gewissermaßen vor den Toren Münchens geboren, ist Berberich zunächst in der Seelsorge tätig, um bald jedoch dem inneren Rufe zur Musik zu folgen. Dem Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule überträgt man 1910 die Stelle des Chordirektors an der Bürgersaal-Kirche in München. Erstaunliches schafft der junge Musiker aus dem kleinen Chor von nur 8 Sängern, den er durch freiwillige Kräfte verstärkt und in einer eigenen Chorschule heranbildet. Zugleich arbeitet Berberich an der eigenen künstlerischen Vervollkommnung auf der Akademie der Tonkunst. Die durch den Weltkrieg unterbrochene Aufbauarbeit an der Bürgersaal-Kirche — Berberich ging als Freiwilliger und später als Feldgeistlicher ins Feld — wird bis 1919 fortgesetzt, wo die Ernennung zum Domkapellmeister erfolgt. Voll zur künstlerischen Persönlichkeit erblüht drückt Berberich der neuen Aera sofort das Gepräge seiner künstlerischen Hochziele auf. Im Dom tritt mit einem Male die vokale Kirchenmusik entscheidend in den Vordergrund. Der reine a cappella-Gesang wird zur Wurzel des Berberich'schen Musizierens. Jedoch trockener Theoretiker ist Berberich nie gewesen. Im Gegenteil, nichts widerspräche mehr seiner musikstrotzenden Persönlichkeit. Ganz unwillkürlich drängt diese in expressive Gefilde. Dazu tritt die Fähigkeit der musikalischen Erlebnisübertragung aus innerlich glühendem Herzen, die in ihrer selbstverständlichen Natürlichkeit belebend, erleuchtend und mitreißend auf Chor und Hörer einwirkt. Ludwig Berberich war unter den ersten, die anfingen, die große klassische und vorklassische Kirchenmusik, Palestrina, Orlando und ihre genialen Vorläufer frei von aller vernüchternden Scholastik in ihrer lebendig fortzeugenden Kraft zu erkennen und uns unmittelbar nah zu bringen. Neben der geistlichen Musik hat er zugleich die Madrigalkunst jener Tage zu neuem Blühen erweckt. So unvergleichliche Eindrücke Berberich hier zu wecken wußte, niemals hat er nach dem einseitigen Ruhm des Spezialisten getrachtet. Seine umfassende Musikliebe umspannt alle großen Epochen unserer abendländischen Musik in einer Universalität, wie sie nur ganz wenigen beschert ist. Reicht sie doch über Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Verdi, Brahms nicht nur bis zu dem besonders geliebten Bruckner, in dessen Zeichen man Berberichs Künstlerwesen vielleicht am wahlverwandt-unmittelbarsten zu fassen vermag, sondern bis zum Schaffen der Lebenden, die der künstlerischen Einsatzfreudigkeit dieses Mannes unendlich viel zu danken haben. Einen so weit über die Jahrhunderte gewölbten Bogen wird man in der Tat schwerlich im Repertoire eines anderen Chores zu finden wissen!

Es ist nach dem Gesagten selbstverständlich, daß sich Ludwig Berberich nicht nur auf die Musica sacra beschränkt hat, vielmehr mit seinem Chor mitten im Münchener Konzertleben steht, aus dem er als eine seiner wesentlichen Stützen nicht mehr fortzudenken ist. Auf keinem der großen Münchener

Musikfeste, bei keiner der Münchener Tonkünstlerwochen ist er unvertreten geblieben. Manche künstlerische Großtat wäre hier zu erwähnen. Ich will mich indes hier nur auf eine beschränken: die erste a cappella-Aufführung der „Deutschen Motette" für 4 Soli und 16stimmigen Chor von Richard Strauß auf dem Münchener Brucknerfest im Jahre 1933. Vordem war dies äußerst schwierige Werk mit seinem riesigen Stimmumfang nur zweimal und zwar mit einer Bläserstütze gemacht worden. Berberich aber brachte mit den Seinen das Wunder fertig, ohne jede Tonschwankung, mit traumwandlerischer Musikalität und Sicherheit durch alle Fährden der klippenreichen Schöpfung sieghaft hindurchzudringen, eine wahrhaft triumphale Leistung!

Im Zuge der an unserem Meister gerühmten Universalität liegt es ferner, wenn er uns Münchenern nicht nur als unerreichter Chordirigent und Meister jeden Stils, zugleich auch als Professor und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, als Orgelsachverständiger, als Glockenexperte sowie als Herausgeber, z. B. der Motetten Anton Bruckners, unentbehrlich teuer geworden ist. Auch die eigene schöpferische Tätigkeit, für die 15 im Programm des Münchner Domchors stehende Motetten, eine Orchestermesse sowie eine 6stimmige Vokalmesse zeugen, soll hier nicht vergessen werden, wo es das Bild eines Mannes zu zeigen gilt, dessen unermüdlicher musikalischer Schaffenseifer sich immer neue Gebiete zu erschließen trachtet.

Leopold Reichwein über Anton Bruckner.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

GMD Leopold Reichwein, als Brucknerinterpret hochgeschätzt, zumal in Wien, wo er die Leitung der großen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde und damit die besondere Brucknerpflege übernommen hat, hielt auf Einladung der Deutschen Brucknergesellschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einen viel beachteten glänzenden Vortrag, der vor allem durch den „Ton leidenschaftlicher Liebe zu Bruckner" bestach, mit dem Prof. Reichwein die Wesenszüge im Charakter Bruckners und seiner Musik klarlegte: seine Gottesnähe, die man als das erste Zeichen seiner Musik ansprechen darf, dann ihren romantischen Grundgehalt, das Heldische seiner Musik, die Vorliebe für geheimnisvolle Zusammenhänge, wie die Stelle im Adagio der VII. Sinfonie zeigt, wo er das „non confundar" aus dem Te Deum anklingen läßt und durchführt, weiters aber seine Siegernatur, die umso bedeutsamer ist, als er ja zeitlebens ein Leidender war, aber ein leidender Riese voll Kraft und Stolz. Eine wichtige Eigenart Bruckners, die Reichwein hervorhob, bestand in seiner Heimatliebe: als echter Ostmärker war er dem großen deutschen Vaterland ebenso verbunden wie seiner besonderen ostmärkischen Heimat. Im Folgenden dann sprach Reichwein beherzigenswerte Worte über die Stellung, die nun die Welt zu Bruckner wird einnehmen müssen: statt z. B. von Länge bei seinen Werken zu reden, sollte man von ihrer Größe reden — denn ein so überwältigend großer Meister konnte eben nur Großes aussagen und gestalten. Schon der lange Atem seiner Einfälle bedingte ja das ungeheuere Ausmaß etwa seiner Adagiosätze. Zum Schluß berührte Reichwein den noch immer nicht verstummten Streit der Meinungen um Bruckner, der neue Nahrung erhielt durch das Erscheinen der „Urfassungen", d. h. der ersten fertigen Niederschrift (nach den Entwürfen und vorbereitenden Skizzen) und besprach genauer die daraus folgenden Aufführungsmöglichkeiten der Brucknerschen Sinfonien.

Elly Ney schreibt an den deutschen Soldaten:

Meine lieben Soldaten! Tag für Tag erhalte ich viele Briefe von Euch. Es sind ihrer so zahlreiche, daß die Zeit eine Einzelbeantwortung nicht immer zuläßt, so sehr sie mir am Herzen läge. Wenn aber einer, dann seid Ihr es, die Dank erwarten dürfen, und darum drängt es mich, zu sagen, daß ich Euch besonderen Dank schuldig bin dafür, daß Ihr es mir durch Eure Aufnahmebereitschaft ermöglicht, meine tägliche Aufgabe mit der Begeisterung zu erfüllen, die sich aus der großen Spannung des gegenwärtigen Geschehens löst.

Erlaubt mir, einige Briefstellen aus dem Feld anzuführen: Ein Flieger aus dem Osten schreibt: „Nach einem Stuka-Angriff hörte ich abends zufällig die 3. Symphonie von Beethoven. Da spürte ich deutlich, daß diese Musik die Bestätigung unseres Kampfes ist. Eine Heiligung unseres Tuns, daß wir auch diese Musik verteidigen." Oder wie mir ein Soldat aus dem Westen schreibt: „... Wenn ich auf Wache stand, ertönte aus entferntem Rundfunk Beethoven. Es packte mich ein fanatischer Kampfeseifer, eine grimmige Entschlossenheit. Es war mir, als müßten wir Beethoven verteidigen, der uns aus eigenem schweren Erleben dennoch die Freude schenkte, der uns aber auch den Kampf lehrte."

So fühle ich aus jedem Eurer Briefe, daß Ihr, die Ihr schon einmal die Wirkung dieser Musik verspürt habt, das gewaltige Erleben unserer Zeit darin wiederfindet, daß sie für Euch die Muttersprache ist, mit der Gemütstiefe, der Kraft und Schlichtheit, die nur die deutsche Musik in sich hat.

Es iſt mir eine tägliche Sorge und eine Sehnſucht zugleich, auch diejenigen unter Euch zu erreichen, die noch nichts von dieſer Muſikſprache erfahren haben. Denn ich weiß, daß die Muſik ungeahnte Kräfte in Euch entfaltet, die das erſt zur Erfüllung bringen können, was ihre Aufgabe iſt: Nämlich uns durch ihre ſchwingende Freude und Anfeuerung, durch ihre Seelengüte und Herzenswärme, aber auch durch ihre Unerbittlichkeit und Härte zu helfen im Kampf mit täglichen Nöten und unſer Wachſen und Höherſtreben zu fördern.

Alle Volksgenoſſen müſſen die Möglichkeit haben, dieſe Kraftquelle kennen zu lernen und aus ihr zu ſchöpfen. Wie oft habe ich es erlebt, daß gerade diejenigen, die glaubten, unmuſikaliſch zu ſein, plötzlich und auf einmal getroffen wurden von dem, was hinter der Muſik iſt, wie ſie ſpürten, daß Muſik nichts Fremdes iſt, was von außen an ſie herantritt, daß ſie nicht mit dem Verſtand zu begreifen iſt.

Und darum komme ich am liebſten zu Euch. Ich ſpüre dann, wie Ihr mitgeht, ob ich zuerſt Tänze von Mozart, Beethoven und Schubert ſpiele, und dann allmählich übergehe zu Gewichtigerem, oder ob ich gleich mit einem großen Werk beginne und dann wechſele zwiſchen ernſt und heiter, denn es gibt keine ſchwere und leichte Muſik. Der Unterſchied iſt nur: echt und unecht — geſund und ungeſund —, gehaltvoll und leer — lebendig und unlebendig.

Ich bin ſelbſt Soldatenkind, als Tochter des aktiven Feldwebels Ney in der Kaſerne geboren. Und ſo ſehe ich meine Aufgabe, für die mir keine täglichen Strapazen inbezug auf Reiſeſchwierigkeiten, Unruhe und Unbequemlichkeiten zuviel ſind, in dieſer kämpferiſchen Einheit von Soldat und Künſtler ſtehen zu dürfen und ſo dem Führer und dem Volk zu dienen, iſt mir eine verpflichtende Ehre.

Und ſo grüßt Euch alle herzlich Eure Elly Ney.

Tag der deutſchen Hausmuſik 1942.

Der Präſident der Reichsmuſikkammer erläßt zum Tag der deutſchen Hausmuſik 1942 folgenden Aufruf:

Der vorjährige Hausmuſiktag konnte trotz des Krieges in einem Umfang durchgeführt werden, der noch bei keinem der bisherigen Hausmuſiktage erreicht wurde. Dies iſt neben dem dankenswerten Einſatz aller für die Kulturarbeit verantwortlichen Kräfte und ihrer vorbildlichen Zuſammenarbeit mit den Dienſtſtellen meiner Kammer weſentlich dem Umſtand zuzuſchreiben, daß der Hausmuſiktag 1941 ſorgfältig und langfriſtig vorbereitet worden iſt.

Ich danke hiermit allen im Dienſte der Hausmuſik tätigen Amtswaltern meiner Kammer und allen mithelfenden Kräften des privaten und öffentlichen Lebens und kündige zum Jahresbeginn den Zeitpunkt des nächſten Hausmuſiktages an: Der „Tag der deutſchen Hausmuſik 1942“ wird am

Sonnabend, dem 14. November 1942

im Großdeutſchen Reich durchgeführt werden. Die Geſamtleitung liegt wiederum bei der Arbeitsgemeinſchaft für Hausmuſik (Fachſchaft Muſikerziehung) der Reichsmuſikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19.

In dieſem Jahre findet der „Tag der deutſchen Hausmuſik“ zum zehnten Male ſtatt. Was vor zehn Jahren noch unvorſtellbar war, iſt heute Wirklichkeit: Die Hausmuſik iſt zur Angelegenheit des ganzen Volkes geworden. Galt das erſte Jahrzehnt planmäßiger Hausmuſikpflege beſonders der Ausbreitung des Hausmuſikgedankens, ſo wird es nun unſere vornehmliche Aufgabe ſein, an der Vertiefung des häuslichen Muſizierens zu arbeiten. Der zehnte Tag der deutſchen Hausmuſik wird im Zeichen des Altmeiſters der Hausmuſik, Johann Sebaſtian Bach, ſtehen. Die Bachſtadt Leipzig iſt zum Feſtort des diesjährigen Hausmuſiktages auserſehen.

So wenig wie die 1940 im Zeichen Schuberts und 1941 im Zeichen Mozarts durchgeführten Hausmuſiktage nur auf die Werke dieſer Meiſter beſchränkt waren, ſo wenig ſollen die diesjährigen Hausmuſikprogramme allein dem Schaffen Bachs gewidmet ſein, vielmehr iſt des hochwertigen Hausmuſikſchaffens aller Zeiten und aller Beſetzungen zu gedenken. Dabei ſoll der diesjährige Hausmuſiktag beſonders das Streichinſtrument herausſtellen, deſſen Pflege für die Aufrechterhaltung der großen Tradition deutſcher Hausmuſik von grundlegender Bedeutung iſt.

Im Lebenskampf der Nation iſt die Hausmuſik für Front und Heimat als Kraftquell unentbehrlich geworden. Wer der Hausmuſik dient, ſtärkt die innere Kraft unſeres Volkes. So rufe ich zum Jahresbeginn die Amtswalter meiner Kammer, alle Mithelfer und Muſikfreunde zum Einſatz für die Hausmuſik auf, die ihren Höhepunkt wie immer am Hausmuſiktag finden wird.

Weimar, den 1. Januar 1942.

Dr. Peter Raabe,
Präſident der Reichsmuſikkammer.

Verbot der Jazzmusik auch in Italien.

Wie in Deutschland so ist auch in Italien eine starke Bewegung für die Abschaffung der Jazzmusik im Gang. So ist der Verkauf von Schallplatten mit amerikanischen Tänzen schon seit einiger Zeit im Lande verboten. Nun wird ferner gefordert, daß die Musik solcher Art nicht mehr veröffentlicht und vorgeführt werden soll, daß das italienische Volk dazu erzogen werden soll, solche Musikstücke von sich aus „spontan" abzulehnen, und daß ihm seine angestammten Volkslieder und Volkstänze wiedergegeben werden sollen. Das „Giornale d'Italia", das seit einigen Jahren Wettbewerbe zur Erlangung neuer Volksgesänge veranstaltet, beleuchtet die gegenwärtige Lage näher durch den Hinweis, daß sich fast alle von den rund 1000 Liedern und Tänzen, die für sein letztes Preisausschreiben eingegangen waren, als unverkennbare Nachahmungen von Jazzmusik auswiesen. n.

Das Straßburger Konservatorium Staatliche Landesmusikschule.

Von Dr. Ernst Stilz, Straßburg.

Mit Wirkung vom 1. Januar 1942 ist, wie soeben bekannt wird, das bisherige Städtische Musikkonservatorium in eine Staatliche Landesmusikschule umgewandelt worden. Mit der Übernahme durch das Reich beginnt ein neuer Abschnitt in der interessanten Geschichte dieses rühmlichst bekannten Instituts, das seit seiner Gründung 1855 in besonderem Maße mit dem Musikleben Straßburgs verknüpft, ja lange Jahre hindurch der eigentliche Mittelpunkt der Straßburger Musikpflege gewesen ist. Diese jüngste Musikschule des Reiches wird auf neuer und breiterer Grundlage ausgebaut. Direktor bleibt der bisherige Leiter Prof. Fritz Münch, dessen Verdienste um das Konservatorium und das Straßburger Musikleben in den letzten Jahren der Franzosenzeit damit ihre Anerkennung finden.

Das Straßburger Konservatorium hat sich aus kleinsten Anfängen einer Städtischen Violinschule (1827), die zunächst nur 6 Schüler aufnehmen konnte, entwickelt. Zweimal scheiterte der Plan zum vollständigen Ausbau des Konservatoriums am Widerspruch des französischen Präfekten, obwohl die Stadt die Mittel zur Verfügung stellte. 1855 gelangte die Stadt in den Genuß der Apffelschen Stiftung, sodaß im gleichen Jahr das längst geplante Konservatorium unter Leitung des damaligen Theaterkapellmeisters Joseph Hasselmans Wirklichkeit werden konnte. Dank der großzügigen Stiftung wurde der Unterricht in der ersten Zeit unentgeltlich erteilt! Die gleiche Stiftung schrieb übrigens dem Theaterorchester vor, wöchentlich einmal vor einer der gewöhnlichen Schauspielaufführungen ein größeres Orchesterwerk im Theater zu Gehör zu bringen. 1855 wurde bei einer solchen Gelegenheit Wagner auf der Durchreise zufällig Zeuge der Aufführung seiner „Tannhäuser"-Ouverture. Man klärte ihn über die Zusammenhänge auf, und er schreibt darüber mit unverhohlener Bewunderung: „Mir blieb nichts so lebhaft von Eindruck, als der Neid auf Straßburg, welches einmal einen solchen Bürger hervorgebracht hatte, dessengleichen in allen den Städten, wo ich je etwas mit Musik zu tun hatte, nie einer das Tageslicht erblickt hatte."

Schon 1866 gründete Hasselmans nach dem Muster des Pariser Conservatoire die „Société des concerts du conservatoire" und damit die öffentlichen Sinfoniekonzerte. Von dieser Zeit ab blieb bis 1918 die Leitung des Konservatoriums und die der Konzerte in einer Hand vereinigt. 1871 trat Franz Stockhausen, der Bruder des berühmten Sängers, an Hasselmans' Stelle, ohne allerdings das Amt des Opernkapellmeisters, das jener inne hatte, mit zu übernehmen. Dafür übertrug man ihm die Leitung des 1878 gegründeten Städtischen Chores, der damit und durch die Verpflichtung aller geeigneten Konservatoriumsschüler zur Teilnahme, in engste Beziehungen zum Konservatorium trat. Unter Pfitzner, dem Nachfolger Stockhausens, wurden Oper, Konzert und Konservatorium wieder für einige Zeit unter einer Hand vereinigt. Unter ihm nahm bekanntlich das Konservatorium den glänzendsten Aufschwung. Nach 1918 büßte das Straßburger Musikleben die altbewährte einheitliche Ausrichtung ein. Heute lassen die inzwischen gewaltig gewachsenen Aufgaben eine Zweiteilung der verantwortlichen Posten als wünschenswert erscheinen. Generalmusikdirektor Hans Rosbaud hat die Leitung von Konzert und Oper, Fritz Münch betreut die nunmehrige Landesmusikschule und den Städtischen Chor, mit dem er als Nachfolger seines Vaters Ernst Münch seit langem verwachsen ist.

Einweihung einer Mozart-Büste in Mailand.

Im Foyer des Sitzes der italienisch-deutschen Vereinigung, wo Mozart im Jahr 1770 als Wunderkind aufgetreten ist, wurde dieser Tage vom Grafen Guido Visconti di Modrone eine von dem deutschen Industriellen Klinkmann für die „Scala" gestiftete Büste des Meisters eingeweiht. Nachdem der Graf in einer Ansprache dem Genius gehuldigt hatte, brachte der Vertreter des Salzburger Gauleiters, Dr. Lorenz, die Dankbarkeit der Geburtsstadt des Tondichters zum Ausdruck, wobei er die politische Bedeutung der Feier unterstrich. Anwesend waren unter andern politischen Persönlichkeiten außerdem die italienische

Kronprinzessin, der Volksbildungsminister Bottai, der deutsche Botschafter sowie der 1. Bürgermeister von Salzburg. n.

Die Musik Abessiniens.

Der gebürtige Schweizer Dr. Guglielmo Barblan bietet in dem soeben in den „Edizioni della Triennale d'Iltremare", Neapel, erschienenen Band „Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale Italiana" eine wohlgeordnete und aufschlußreiche erste Zusammenfassung der Musik und der Tonwerkzeuge Abessiniens. Dem Band ist ein Tafelanhang beigegeben, der viele Abbildungen solcher Instrumente und ihrer Spieler in Einzel- und Ensemblebesetzung, hauptsächlich nach Naturaufnahmen, zum kleinen Teil auch nach alten und neueren äthiopischen Originalmalereien enthält. n.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Helmut Bräutigam zum Gedenken.

Die „Zeitschrift für Musik" und insbesondere die Rätselecke haben einen schweren Verlust durch den Heldentod des jungen Komponisten

Helmut Bräutigam

zu beklagen.

Helmut Bräutigam war schon als junger Gymnasiast regelmäßig an den Lösungen unserer Rätsel beteiligt und seine gleichzeitig mit eingesandten Kompositionen ließen ein großes Talent erkennen, sodaß er manches Lob in der Rätselecke einheimste. Sein Vater, der als Kantor und Kirchenmusikdirektor in Crimmitschau i. Sachsen wirkt, kam eines Tages nach Regensburg um sich bei der Redaktion Rat zu holen für die Laufbahn seines Sohnes. Mit warmen Herzen konnten wir ihm empfehlen, seinen Sohn die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen und an Ostern darauf bezog Helmut Bräutigam das Landeskonservatorium zu Leipzig. Dort wurde er Schüler u. a. von Straube, Högner und J. N. David. Er zeichnete sich auch dort bald aus und fand mit seinen Kompositionen Aufnahme im Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sehr eng verwuchs Helmut Bräutigam mit der Jugendbewegung des dritten Reiches. Dort hat er ausgezeichnete Erziehungsarbeit geleistet und ist nicht nur in Leipzig, sondern auch auf Reisen mit seiner HJ-Spielschar hervorgetreten. Wir haben in Helmut Bräutigam ein Talent von großen Ausmaßen zu beklagen. Große Hoffnungen setzten wir wie viele von uns auf seine künftige Entwicklung. Das große Ziel, das uns in diesem Kriege auferlegt ward, forderte sein Leben für Führer, Volk und Vaterland. Wir werden ihm stets ein ehrendes Andenken bewahren. B.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Adalbert Lindner, Weiden (Novemberheft 41).

Aus den genannten Silben waren folgende Worte zu finden:

1. **D**onati Baldassori
2. **E**pisoden
3. **R**itter Anna
4. **H**ehemann
5. **U**niversaledition
6. **M**ertke Eduard
7. **O** Gesang
8. **R**eimann Heinrich
9. **I**sler Ernst
10. **S**apphische Ode
11. **T**ausig Seraphine
12. **H**albreiter
13. **A**llgemeine Musikzeitung
14. **L**oritz Joseph
15. **T**occata
16. **D**ayas Karin
17. **O** frage nicht
18. **C**anons
19. **H**aas Joseph
20. **D**ehmel Richard
21. **A**rionen
22. **S**ilotti
23. **B**rückner Oskar
24. **E**s waren zwei Königskinder
25. **S**ilhouetten
26. **T**räume am Kamin
27. **E**ucken Rudolf
28. **I**ngo
29. **M**eyer Waldemar
30. **L**utschemund
31. **E**sther
32. **B**allettsuite
33. **E**wig Dein!
34. **N**otturno

Die Anfangsbuchstaben ergeben Max Regers gerne gebrauchten Ausspruch:

„Der Humor ist halt doch das Beste im Leben!"

Wir danken es Max Regers greisem Lehrer und Freund Adalbert Lindner ganz besonders, daß er sich mit dieser Aufgabe an unserer Rätselecke beteiligte und freuen uns herzlichst der damit zum Ausdruck gekommenen unentwegten Rüstigkeit, mit der er immer wieder für den von ihm so sehr geliebten Meister wirbt. Daß die von ihm gestellten Fragen eine gründliche Kenntnis der Lebensgeschichte Max Regers voraussetzen, lassen die verhältnismäßig wenigen richtigen Lösungen erkennen.

Unter diesen verteilte das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Renate Baust-Karlsruhe i. B.,

den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Kantor Walter Schiefer-Hohenstein-Ernstthal,

den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen i. Th.

und je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Dr. O. Braunsdorf-Frankfurt/M., Domorganist Heinrich Jacob-Speyer/Rh., Dr. Erich Marquardt, ##-Hauptscharführer, Flossenbürg und Studienrat Alfred Zimmermann-Stollberg/Erzgeb.

Mit seinen 18 Variationen über das Thema aus Max Regers Werk 13, Heft 1, Nr. 4 für Klavier hat KMD Richard Trägner-Chemnitz die Rätsellösungen wahrhaft gekrönt. Selbst Max Reger — gewiß der größte Meister der Variation im letzten halben Jahrhundert — hätte hier mit seinem Lob nicht zurückgehalten. Um wieviel mehr dürfen wir hier dankbar feststellen, daß es zu den schönsten Erlebnissen des Rätselonkels gehörte, diese Variationen kennen zu lernen. Die Rätselecke hat schon gar manches Schöne und Stolze erleben dürfen. Aber dieses Werk bedeutete doch etwas ganz Außerordentliches für uns alle. Wir kennen R. Trägner aus dem Farbenreichtum seines Orgelsatzes, aber hier hat er sich selbst übertroffen. Wenn wir uns die Lindnersche Auslegung des kleinen Regersatzes zu eigen machen, dann ist wohl R. Trägner die erweiterte Auslegung dieses Satzes in seinem Variationenwerk voll gelungen. Das ganze gewaltige vorliegende Werk dürfen wir als einen Dank an Adalbert Lindner, den treuen Lehrer und Freund Max Regers, auffassen. All seine Güte und all seine reife Milde steckt in diesen vielen schönen Veränderungen, die doch alle trotz ihrer Mannigfaltigkeit vom gleichen Geist getragen sind. Selbst wo es einmal launig und lebhaft zugeht, erkennen wir das Antlitz Lindners. Das Fugato mit dem krönenden Schlußsatz aber ist ein überwältigender und wohlverdienter Hymnus auf den hier Gefeierten. Am liebsten würden wir das ganze Werk hier wiedergeben, damit alle unsere Leser sich mit uns daran freuen könnten. Da dies aber nicht möglich ist — es sind 23 große Notenseiten — so sei hier doch wenigstens die Geschichte des Werkes, wie sie uns vom Komponisten mitgeteilt wurde, wiedergegeben. KMD Trägner schreibt uns:

„Freund Adalbert Lindner schreibt mir am 13. 12. 41 wörtlich: Sicherlich wirst auch Du, lieber Richard, Herrn Bosse diesmal wieder nicht leer ausgehen lassen. Und da bin ich auf einen etwas absonderlichen Gedanken gekommen. Reger hat in seinem op. 13: Lose Blätter, im ersten Heft ein Klavierstück, es ist nur zweiteilig, steht in As-dur und mit „Moment musical" betitelt. Es ist in Wiesbaden entstanden, und wohl nur ein kurzes, aber sinniges wertvolles Stückchen. Was sein Komponist aber damit sagen, bezw. charakterisieren wollte, erfuhr ich eines Tages auf folgende überraschende Weise: Während der drei Wiesbadener Jahre von 1898—1901 gab Reger auf vieles Bitten hin mit Weidener Musikern und Musikfreunden ein großes Konzert (Näheres darüber in meinem Buche S. 201/2), bei dem er selber Solostücke von Liszt und Chopin spielte, seine in Wiesbaden und Weiden entstandenen Lieder begleitete, die sein Freund, Kammersänger Jos. Loritz aus München, prachtvoll interpretierte; auch einige Regersche Kammermusikwerke kamen in Weiden zur Erstaufführung; ich spielte mit ihm vierhändig und mit einem Doppelmännerquartett führte er einige seiner Chöre auf. Diese Chorproben, an denen sich meist Weidener Lehrer beteiligten, leitete unser Meister immer selbst, und es ging dabei immer sehr vergnügt und heiter zu. Als einmal nach der Probe die Fröhlichkeit den Höhepunkt erreicht hatte, rief plötzlich ein Schalk aus der Mitte: Nun lieber Max, wie wäre es, wenn Du jetzt am Klavier jeden Einzelnen von uns nach Charakter und Eigenart musikalisch schildertest! Willfährig wie immer setzte sich Reger dann auch bald ans Klavier, sah jedem Einzelnen erst scharf ins Gesicht und lieferte zu unserem Erstaunen von sieben der anwesenden Herren ein überraschendes treffendes musikalisches Charakterbild. Dann erhob er sich und ging an seinen Platz. Da riefen alle wie aus einem Mund: Jetzt Deinen Lindner! Das machte ihn erst stutzig. Er begab sich dann doch ans Klavier und spielte zu meiner größten Überraschung anliegendes Stücklein. Also, das soll nach Regerschen Intentionen sein und auch Dein Freund Lindner sein!! Glaubst Du es? Ich meine, Reger wollte damals viel eher sagen: Ach, den Lindner kennt Ihr ja so alle viel besser wie ich. Den brauche ich Euch also nicht noch musikalisch schildern. Dem will ich heute vielmehr ein musikalisches Dankwort sagen, und in der Tat läßt sich das Ganze betrachten als sinnige Paraphrase über den Satz: „Ich danke Dir!" — Das Stücklein ist im Frühjahr 1894 in Wiesbaden entstanden, also heute über 47 Jahre alt, und ich wundere mich, daß es in dieser langen Zeit noch keinem Komponisten Anregung gegeben hat vor allem zu einem Variationswerk, wozu es sich ohne Zweifel gut eignen würde. Nun, vielleicht hat der sinnige Sechstakter gerade bis auf den heutigen Tag warten müssen, damit der Geist eines Richard Trägner an dieser schönen Aufgabe sich versucht, auch zur besonderen Freude unseres lieben Gustav Bosse, der dem Werke als wohlgelungene Illustration zu seinem Lindnerschen Preisrätsel sicherlich ein besonders großes Lob spenden wird. Und meine Wenigkeit als nichtsnutzige Urheberin würde zur großen Freude auch den großen Dank fügen."

Auch Kantor E. Sickert-Tharandt i. Sa. ſchickt uns gleichzeitig ein großes Variationswerk. Es ſind 11 Variationen über ein Choral-Thema in a-moll für Orgel. Auch er iſt ein hervorragender Orgelmeiſter, der dem Schaffen Meiſter Trägners kaum nachſteht. Seine ausgezeichnete Satzkunſt läßt das ſchöne ruhige Thema in immer neuer rhythmiſcher Faſſung in immer neuen modulatoriſchen Wendungen erſtehen. Es iſt eine Freude, dem Komponiſten in ſeinen Gedankengängen zu folgen bis in einen breit ausladenden Schluß. Mit einem 2. Satz zu einer Orgelſonate g-moll erfreut uns Prof. Georg Brieger, ein Adagio, das in ſeiner ſtimmungsvollen Zartheit ganz für ſich einnimmt. Dieſen drei Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Über den Text der Rätſellöſung fügt UO Erich Lafin einen dreiſtimmigen Kanon in der Sekunde und Unterquart bei, deſſen ſchöner Satz aufrichtige Freude bereitet. Theodor Röhmeyer-Pforzheim hat Theodor Storms Lied „Schlaflos" ſtimmungsvoll für eine Singſtimme und Klavier vertont. Lehrer Fritz Hoß, dzt. als Gefreiter im Heeresdienſt, ſendet ein wohlgelungenes kleines Klavierſtücklein mit folgender Erläuterung: „Mein Mädelchen von fünf Jahren wünſcht ſich immer, daß ich ihr das „Ding von Pethofen" (Menuett von Beethoven) vorſpiele. Nun habe ich extra für ſie auch dies Menuett geſchrieben". Lehrer Rudolf Kocea-Wardt ſandte drei anſpruchsloſe, anerkennenswerte Walzer für Klavier mit dem Motto „Der Humor iſt halt doch das beſte im Leben!". Studienrat Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. fügt den 2. und 3. Satz ſeines Streichtrios in e-moll bei, der Spielern Freude machen wird. Auch Kantor Herbert Gadſch-Großenhain überſendet Sechs einfache, gut klingende Choralvariationen für Orgel und Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund wählte „Tagebuchblätter für Klavier zu zwei Händen" voll heiterer Laune. Dichtungen an Max Reger von Walter Heyneck-Leipzig, KMD Arno Laube-Borna und Alfred Oligmüller-Bochum ſeien ſchließlich noch lobend erwähnt. Allen dieſen Einſendern halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Und ſchließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— Walter Goos-Nußbaum für ſein warm empfundenes Abendlied und Rudolf Oswald Strobel-Bärenſtein-Kühberg für zwei humorvolle Liedchen für dreiſtimmigen Frauenchor.

Wir bitten unſere Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünſche.

Richtige Löſungen erhielten wir ferner noch von:

Hans Bartkowski, z. Zt. Winklern/Mölltal (Kärnten) — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. P. Biedermann, Guben — Helene Chriſtian, Muſiklehrerin, Neiße i. Schleſ. — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Richard Herold, Kaufbeuren — Obergefreiter Hilmer — Paula Kurth, Heidelberg — Amadeus Neſtler, Leipzig — Pfarrer Friedrich Okſas, Altenkirch/Oſtpr. — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden — Ernſt Schumacher, Emden — Jenny Spiegelhauer, Chemnitz — Wilhelm Sträußler, Breslau — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — Alfred Umlauf, Radebeul — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianiſtin, Königsberg i. Pr.

*

Zur Rätſellöſung im Februar-Heft ſei nachgetragen, daß uns inzwiſchen noch aus dem Felde eine richtige Löſung von UO Hans Bellſtedt erreichte, die aus naheliegenden Gründen erſt nach der Drucklegung des Heftes hier eintraf und dieſer beſonderen Umſtände halber nachträglich noch erwähnt ſei.

Muſikaliſches Ergänzungs-Preisrätſel.

Von Pirmin Biedermann, Guben.

au — ba — be — ber — büh — bür — dan — das — deut — do — dur — e — er — flor — ger — glaubt — he — heim — i — it — la — lein — ler — lied — lo — mann — mei — mir — ne — nen — no — o — pa — pe — pe — pe — plan — ra — ra — re — ri — rop — schm — sorg — spiel — stich — stül — tel — ter — und — ung — wein

Aus obigen Buchſtabengruppen ſind durch Hinzufügung von Vor-, Zwiſchen- oder Nachſilben bezw. Buchſtaben (bei Nr. 8 und 16 eines Wortes) zunächſt Wörter folgender Bedeutung zu bilden:

1. Berühmter Klavierbauer
2. Badiſche Komponiſtin (Kantate „Ruth")
3. Oper von Lortzing
4. Geſtalt aus Egks „Zaubergeige"
5. Tonart
6. Komp. der Muſik zu „Peterchens Mondfahrt"
7. Auftraggeber des ſächſiſchen Komponiſten des 116. Pſalms
8. Sammlung d. Theaterzettel (Breitkopf & Härtel)
9. Ungariſcher Unterhaltungskomponiſt (Ouvert.)

10. Gestalt aus den „Neugierigen Frauen"
11. Muse des Saitenspiels
12. Unser Nationallied
13. Der französische Übersetzer von Wagners „Rienzi", „Lohengrin" usw.
14. Violinist und Komponist, bekannt durch seinen Prozeß mit Richard Strauß
15. Gestalt aus „Lohengrin"
16. Anfangsworte eines von Schubert vertonten Dithyrambus
17. Komponist der „Bettlerin vom Pont des Arts"
18. Vokalwerk mit Orchester von Schumann
19. Komische Oper von R. Siegel
20. Komische Oper von Cimarosa
21. Riemanns Bezeichnung für das Übersteigen zweier Stimmen
22. Ein von Schütz und Prätorius geschätzter Quedlinburger Kantor
23. Begründer des Eisenacher Wagnermuseums
24. Einst ausgewiesener verdienter Wiener KM

Die hinzugefügten Silben bezw. Buchstaben hintereinander gelesen ergeben ein politisches, gerade im März denkwürdiges Bekenntnis von Peter Cornelius.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juni 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor. Z.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

ITALIENISCHE OPERN-WOCHE IN NÜRNBERG.

Von Dr. Eva-Maria Schneider, Nürnberg.

Der 150. Geburtstag von *G. Rossini* war der äußere Anlaß zu einer „Italienischen Opernwoche", die auf der einen Seite ein sichtbares Zeichen für die geistig-kulturelle Zusammenarbeit und Zusammengehörigkeit der Achsenmächte, auf der anderen Seite einen Leistungsbeweis der Nürnberger Oper darstellte. Wurden doch in dieser Woche aus dem Repertoire mit „Madame Butterfly", „Aida", „La Traviata", „Tosca" und dem „Barbier von Sevilla" die bedeutendsten Werke der italienischen Opernliteratur, mit *Verdis* „Macbeth" (unter der dramatisch gestrafften Leitung von Alfons Dressel) und *Zandonais* „Romeo und Julia" (ebenfalls unter Dressel, aus der Seele des Melos nachgeschaffen) zwei selten aufgeführte Werke zu Gehör gebracht, denen sich eine Neueinstudierung von *Wolf-Ferraris* „Schmuck der Madonna" anschloß. Diese Aufführung, die unter der musikalischen Leitung von Bernhard Conz und in der Inszenierung von Willi Hanke die dramatischen Akzente in der Musik und die Turbulenz im Bühnengeschehen besonders betonte, hatte nicht nur die Bedeutung, eines der besten Opernwerke der Gegenwart zu neuem Leben gerufen zu haben: *Wolf-Ferrari*, die große Musikererscheinung deutsch-italienischen Blutes, ist sinnfälliger Ausdruck für das Opernbündnis Deutschland—Italien. So konnte die Nürnberger Oper aus eigenen Kräften einen Querschnitt geben durch das italienische Opernschaffen von der Romantik bis zur Gegenwart.

Glanzvoller Auftakt der Italienischen Opernwoche war das Gastspiel des Florentiner Ensembles mit *Rossinis* „Aschenbrödel", das italienische Gesangs- und Darstellungskunst zu einem beglückenden Erlebnis werden ließ. Zwei Morgenfeiern mit aufschlußreichen Vorträgen über die Entwicklung der deutschen und der italienischen Oper und über die künstlerische Erscheinung Rossinis bildeten den festlichen Rahmen.

SPANISCH-DEUTSCHE MUSIK-WOCHE IN MADRID UND BILBAO.

Von Dr. Julius Goetz, Leipzig.

Das im vorigen Sommer vom Propagandaministerium Abteilung Musik in Bad Elster veranstaltete deutsch-spanische Musikfest hat dem Musikaustausch zwischen den Ländern Deutschland und Spanien einen bedeutsamen Auftrieb gegeben. Gewiß sind Brücken eines gegenseitigen Kennens und Verstehens auch in der Vergangenheit von Musikschaffenden und Musikfreunden immer wieder von neuem geschlagen worden. Schon im 14. Jahrhundert üben deutsche Spielleute an dem katalanischen Hof ihre Kunst aus, und spanische Jongleure kommen bald nach Deutschland, um diese Spielmannskunst an ihrer heimatlichen Pflegestätte kennen zu lernen. Spätere musikgeschichtliche Epochen ergeben man-

cherlei wertvollere und tiefere Beziehungen. Die Weltgeltung der deutschen Musik und des deutschen Musikers wird jenseits der Pyrenäen willig anerkannt, andererseits gewinnen spanische Musizierformen in Deutschland beachtlichen Einfluß, und spanische Instrumentalisten erlangen in deutschen Konzertsälen Heimatrecht. Dennoch waren die deutsch-spanischen Konzerte in Bad Elster berufen, in dieses wechselseitige musikalische Nehmen und Geben erst die innere Notwendigkeit einer planvollen kulturellen Aufbauarbeit hineinzubringen. Was bisher in der Hauptsache Ausdruck eines privaten Unternehmertums blieb und durch ein zufälliges Maß von Angebot und Nachfrage bestimmt wurde, erlangte nun unter staatlicher Betreuung eine ganz neue Überzeugungs- und Werbekraft. Für die Aufstellung der Spielfolgen waren nicht die persönlichen Neigungen der mitwirkenden Künstler und das besondere Musikbedürfnis des vorhandenen Publikums allein entscheidend, sondern vielmehr die Absicht, wirklich einen wesentlichen Querschnitt durch das Tonschaffen des befreundeten Kulturvolkes zu geben.

Der Erfolg dieses Musikfestes, das schon allein durch die Vielheit der aufgeführten spanischen Komponisten alle früheren spanischen Musikveranstaltungen auf deutschem Boden beträchtlich überwog, hat in Spanien zu gleichgearteten kulturellen Bestrebungen den unmittelbaren Anlaß gegeben. Die Kulturabteilung des spanischen Innenministeriums und die Musikabteilung des spanischen Erziehungsministeriums haben sich den neuen Gedanken zu einem systematischen Musikaustausch zu eigen gemacht und als Gegenstück zu der musikalischen Kundgebung in Bad Elster in den Tagen vom 26. Januar bis 1. Februar eine spanisch-deutsche Musikwoche veranstaltet, die vier Konzerte in Madrid umfaßte, von denen zwei in Bilbao wiederholt wurden. Zu dem einzigen Kammermusikkonzert, das in dem prachtvollen Innenhof des Außenministeriums das offizielle Madrid und die hier ansässigen diplomatischen Vertretungen versammelte, hatte der Außenminister persönlich geladen. Als Vertreter von Reichsminister Dr. Goebbels nahm Generalintendant Dr. Heinz Drewes, der Leiter der Abteilung Musik im Propagandaministerium, teil. Zwei deutsche Künstler waren zur Mitwirkung verpflichtet worden: der temperamentvolle, aus musikantischer Klangbesessenheit und geschärftem Formsinn gestaltende Stuttgarter GMD Herbert Albert und der kultivierte, von einem ausgeprägten Stilbewußtsein geleitete Berliner Pianist Professor Winfried Wolf. Die übrigen Ausführenden waren spanischer Herkunft. Für die Symphoniekonzerte stand das Madrider Nationalorchester zur Verfügung, eine leistungsfähige Spielgemeinschaft, die unter dem deutschen Dirigenten wie unter der Leitung des gewandten Bilbaoer KM Jesus Arambarri eine gereifte Klangdisziplin entfaltete. Dazu kam noch der hochbegabte, von einem leidenschaftlichen Musikerleben beherrschte Pianist José Cubiles, die schön aufeinander eingestimmte Kammermusikvereinigung des Madrider Nationalorchesters, die durch ihre schlanke stimmliche Anmut gewinnende Sängerin Rodriguez de Aragón und Prof. Aroca als sattelfester Klavierbegleiter und Kammermusikspieler.

Um dem Austauschgedanken möglichst weitgehend Rechnung zu tragen, nahmen bei dieser musikalischen Gemeinschaftskundgebung auf spanischem Boden die deutschen Werke den größeren Raum ein. *Beethoven* war mit der dritten Leonoren-Ouvertüre vertreten, *Brahms* durch das d-moll-Klavierkonzert und die erste Symphonie, *Richard Strauß* durch die Burleske und den „Till Eulenspiegel", *Liszt* durch das Klavierkonzert in Es-dur, *Weber* durch das Konzertstück für Klavier, *Schumann* durch das Es-dur-Quintett, *Mozart* durch zwei Klavierfantasien und wie *Schubert* und *Strauß* noch durch je ein Lied. Zwischen diesen Klangschöpfungen, die dem spanischen Musikpublikum mehr oder weniger schon vertraut schienen und von ihm auch mit starkem Beifall aufgenommen wurden, hatten die dargebotenen Beispiele für die jüngste deutsche Gegenwartsmusik keinen leichten Stand; doch waren neben dem farbenkräftig schillernden, rhapsodisch schweifenden symphonischen Pathos in *Othmar Gersters* Musik für Orchester und *Josef Ingenbrands* charaktervollem Versuch, die Form des spanischen Boleros mit neuem symphonischen Inhalt zu erfüllen, besonders das meisterliche erste Orchesterkonzert von *Max Trapp* mit seiner eigenwilligen Verschmelzung von barocker Musizierfreude und romantischer Empfindungskunst und die geistvolle Klangstudie des Rondino giocoso von *Theodor Berger* geeignet, wesentliche Aufschlüsse über das heutige Musikwollen in Deutschland zu geben.

Für die Beurteilung der aufgeführten spanischen Werke war ein andalusischer Volkskunstabend, der für die deutschen Ehrengäste in Sevilla veranstaltet wurde, eine ungemein lehrreiche Vorbereitung. Da gab es Lieder zu hören, von denen nur das melodische Grundmotiv feststeht und alles andere der improvisatorischen Phantasiekraft des Sängers und des begleitenden Gitarrespielers überlassen bleibt. Aus einer dunklen Monotonie schemenhafter Tonfiguren brodeln sie bruchstückartig hervor, verbreitern sich zu kunstvollen Melismen von erhitzter Leidenschaftlichkeit und sinken jäh in sich zusammen. Die Gitarre stützt den Gesang durch eine außerordentlich wandlungsfähige, manchmal in eine geradezu modern wirkende Harmonik eingespannte schlagende Rhythmik. Ebenso hatten die aufgeführten Tänze, obgleich sie natürlich genau einstudiert sein mußten, die Ungebundenheit einer planlosen Improvisation. Die Herkunft dieser selt-

ſam erregenden Kunſt konnte nicht zweifelhaft ſein. Jene Melismen des Sängers und dieſe leidenſchaftlich bewegte Monotonie der Tanzenden hatten dieſelbe Wurzel wie die mauriſchen Ornamente des Saales, in dem die andaluſiſchen Volkskünſtler ihr Publikum begeiſterten.

Die mannigfaltige Auswahl aus den verſchiedenen Stilen ſpaniſcher Kunſtmuſik bot ein reizvolles Bild von den verſchiedenen künſtleriſchen Ebenen, auf denen ſich ſpaniſche Komponiſten mit dem Einfluß ihrer heimatlichen Volkskunſt auseinanderſetzten. Das c-moll-Quartett von *Arriaga* vermittelt mit ſpaniſcher Grandezza zwiſchen der klaſſiſchen Formenanmut Haydns oder Mozarts und einem romantiſcher gefärbten Klang und beſinnt ſich erſt in den Schlußvariationen über ein baskiſches Volkslied auf ſeine Heimat. Ein fließendes Paſtoral für Orcheſter von dem gleichen Meiſter ſpricht bis auf die eigenwilligeren Einwürfe des Mittelteils ohne romantiſche Entrücktheit die Sprache der deutſchen und franzöſiſchen Romantik. Ein Präludium von *Gomez* entfaltet einen melodiſchen Wohllaut, deſſen breite Sentimentalität volkstümliche Wirkungen anſtrebt. In den urwüchſigen baskiſchen Melodien von *Guridi* werden die Stimmen des Volkes durch eine farbige Inſtrumentation plaſtiſch ausgeprägt. Wenn ein Genie ſich der Klänge ſeiner Heimat bemächtigt und ſie in ein perſönliches Erleben hereinzwingt, dann entſteht ein Kunſtwerk wie die bekannten „Nächte in ſpaniſchen Gärten" für Klavier und Orcheſter von *de Falla*. In dem zauberhaften impreſſioniſtiſchen Zwielicht zeichnen ſich auch die eigentümlichen monotonen mauriſchen Ornamente des andaluſiſchen Volkslieds von dem kunſtvollen tonmaleriſchen Hintergrunde deutlich ab. Bei *Turinas* „Prozeſſion" iſt die Schule Debuſſys durch einen ſchwelgeriſchen Richard Strauß-Klang abgelöſt, der den nationalen Eigenton in eine wirkungskräftige muſikaliſche Szene bannt. Ein fantaſtiſcher Tanz ebenfalls von Turina rechtfertigt ſeinen Titel „Orgie" durch ein geiſtvoll ſprühendes ſpaniſches Kolorit und eine orgienhaft geſteigerte muſikantiſche Triebkraft. Daneben ſind noch eine von eingängiger Melodik getragene Sarabande von *Rodrigo* und eine temperamentvolle Navarra von *Albeniz-Arbos* zu erwähnen.

So waren die aufgeführten ſpaniſchen Werke faſt ohne Ausnahme Beiſpiele für die enge Verwachſenheit des ſpaniſchen Komponiſten mit den Stimmen und Stimmungen ſeiner Heimat. In ihrer Geſamtheit ließen ſie wohl die verhältnismäßig engen Grenzen ahnen, innerhalb deren ſich die ſpaniſche Kunſtmuſik bis heute entwickelte. Werke von bedeutendem ſymphoniſchen Ausmaß ſind noch kaum vorhanden. Die wenigen Symphonien, die es gibt, haben nicht einmal die muſikaliſche Konzentration eines wirklich ſymphoniſchen Stils und ſind viel eher ſymphoniſche Rhapſodien. Aber dieſe Feſſelung iſt, wenn der ſpaniſche Komponiſt genug Phantaſiekraft beſitzt, um die Grenzen ſeines muſikaliſchen Geſtaltens nicht als Enge empfinden zu laſſen, auch ſeine Stärke. Denn dieſe Verbundenheit mit der Kunſt ſeines Volkes ſichert ihm auch die Liebe ſeines Volkes.

DIE MOZART-FEIERN IN ROM.

Von Dr. E. I. Luin, Rom.

Der Hauptanziehungspunkt aller *Mozart*-Feiern in Italien dürfte wohl die intereſſante Aufführung des „Requiems" in der Kirche Santa Maria degli Angeli geweſen ſein. Maeſtro de Sabato hatte das Werk mit den vereinten Chören des Radio von Rom und Turin und der Florentiner Maifeſtſpiele einſtudiert und das große Orcheſter der beiden Radio hatte den inſtrumentalen Teil übernommen. Als Soliſten waren gewonnen: Maria Coniglia, Ebe Stignani, Benjamino Gigli und Tancredo Pafertot. Anweſend waren die Prinzeſſinnen des Königshauſes, die Miniſter Teruzzi, Bottai und Pavolini, der deutſche Geſandte von Mackenſen, der japaniſche Geſandte Horikari, das diplomatiſche Korps, prominente Vertreter der muſikaliſchen, künſtleriſchen und literariſchen Kreiſe, ein erlauchtes Publikum, Vertreter der Wehrmacht und 800 italieniſche und deutſche Verwundete. Um für die gewaltige Menge der Mitwirkenden und Zuhörer nur einigermaßen Platz zu ſchaffen, waren in der Baſilika verſchiedene große Tribünen errichtet worden, die lang vor Beginn ſchon bis auf den letzten Platz gefüllt waren. Die Aufführung war auf die deutſchen, japaniſchen, ungariſchen, kroatiſchen, finniſchen, bulgariſchen, däniſchen und Schweizer Sender übertragen worden.

Die Meiſterſchaft der Chöre, die herrlichen Stimmen der Soliſten und die warme Anteilnahme des Orcheſters hatten ihren redlichen Teil dazu beigetragen, daß Maeſtro de Sabato das Werk zu einer impoſanten Aufführung bringen konnte; der Dirigent mußte ja nicht nur den Maſſenapparat der Mitwirkenden bewältigen, ſondern auch die ſchwierigen akuſtiſchen Verhältniſſe der Rieſenausmaße der Baſilika überwinden. Aber de Sabato, den gerade ſolche Aufgaben beſonders feſſeln, hat das Requiem ſo erklingen laſſen, daß alle Anweſenden von der Größe und Schönheit tief erfüllt waren. Ob freilich eine ſolche gewaltige Aufmachung im Sinne Mozarts wäre, ſoll dahin geſtellt ſein.

In der Mozartfeier, die in der italieniſch-deutſchen Geſellſchaft ſtattfand, hat der Intendant der Florentiner Theater: Mario Labrocca, einen intereſſanten Vortrag gehalten über Mozarts Leben und ſeine Bedeutung als Komponiſt. Anſchließend wurde unter Maeſtro Fernando Previtàlis Leitung von dem Kammerorcheſter der E. I. A. R. die Symphonie aus Mozarts Oper „Silla" und das Divertimento Nr. 17 in D geſpielt; die bekannte

Koloraturſängerin Gianna Labia-Cuccia erfreute uns mit einigen Arien, die ihrer hellen, leichten Stimme beſonders liegen.

Während das „Requiem" noch einmal wiederholt wurde, um auch nur einigermaßen der regen Anteilnahme an dieſer Aufführung Rechnung zu tragen, mußten bei der Kammermuſikfeier viele Geladene wieder umkehren, da der große Feſtſaal ſchon beträchtliche Zeit vor Anfang des Konzertes bis in die letzte Ecke gefüllt war.

Einen mehr intimen, aber dem Rahmen eines deutſchen Forſchungsinſtituts durchaus angepaßten Charakter hatte die Mozartfeier im Kaiſer Wilhelm-Inſtitut im Palazzo Zuccari. Univerſitäts-Prof. Dr. G. Schünemann, der bekannte Mozartforſcher, war nach Rom gekommen, um die Gedenkrede zu halten. Schünemann iſt ja auch mehr als jeder andere dazu berufen, da er ſich ſeit Jahren mit Mozarts Manuſkripten beſchäftigt und als Leiter der Muſikabteilung in der Berliner Staatsbibliothek ja auch die beſte Möglichkeit hat ſich in ſeine Forſchungen zu vergraben, was er, nach ſeinen Vorträgen zu ſchließen, in reichlichem Maße zu tun ſcheint. Er gab in ſeinem Vortrag einen klaren Überblick über das Schaffen des deutſchen Meiſters. Von den Opern überleitend zu Mozarts „Requiem" ſprach Schünemann in warmen Worten von dem Meiſter, der in vollem Bewußtſein das „Requiem" geſchrieben als ſeinen eigenen Grabgeſang, dem überragenden Genie, das doch nicht die Kraft hatte ſich im Leben durchzuſetzen und eigentlich am Leben zerbrochen iſt. Mit dieſen Betrachtungen brachte Schünemann eine Note in ſeinen Vortrag, die den ſchmerzlichen Klängen des „Lacrimosa" angepaßt waren. Wie aber in Mozarts Leben und Werken immer wieder der Schalk durchbricht, ſo wurde dieſes düſtere Bild der Schünemannſchen Rede zerriſſen mit der prickelnden Wiedergabe des Mozartſchen Quartetts in C, durch das E. I. A. R. Streichquartett, mehr noch mit den Arien, der für Mozarts Muſe wie geſchaffenen Koloraturſtimme Ines Alfani-Tellini. Und als am Schluß das E. I. A. R.-Quartett noch eine kleine Nachtmuſik ſpielte, da war es als wenn der kleine Mozart im Staatsrock des Ritters vom goldenen Sporn ſelber unter all den erlauchten Gäſten im Saale ſich befände, unter den Excellenzen, Altezzen, ſchönen Frauen und Mädchen im prächtigen Saal, der von dem einſtigen Beſitzer, dem Maler Zuccari, mit Fresken geſchmückt wurde und von ihm als Feſtſaal der Malerakademie gedacht war. Warmer Beifall dankte Prof. Schünemann und den Künſtlern, die ſich warm ihrer Aufgabe angenommen hatten und der einzigartigen Muſe, die uns der deutſcheſte der deutſchen Meiſter des 18. Jahrhunderts geſchenkt hat: Wolfgang Amadeus Mozart.

Vor einem kleinen Kreis von Gelehrten und Muſikern hielt Prof. Schünemann noch einen ſehr intereſſanten Vortrag über die Handſchriften Mozarts, die ſich in der Berliner Staatsbibliothek befinden und zeigte an Hand von zahlreichen Lichtbildern, wie ſich des kleinen 6jährigen Mozarts Schrift ausgebildet hat zum reifen Manne. Für die Fachkreiſe von ganz beſonderem Intereſſe waren die Hinweiſe, die der Mozartkenner Schünemann gegeben hat von all den kleinen Charakteriſtiken, die Mozarts Schrift eigen ſind und die ohne weiteres jede Mozartoriginalhandſchrift erkennen laſſen.

Im Theater „delle Arti" gab Edwin Fiſcher mit ſeinem Kammerorcheſter ein Konzert mit Mozarts Werken, das vom deutſchen Botſchafter von Mackenſen, den Kulturreferenten im Miniſterium und zahlreichen Muſikfreunden beſucht war. Der lebhafte Beifall der Zuhörenden — das Theater war bis zum letzten Platz gefüllt — gab einen würdigen Ausklang der reichen und vielſeitigen Mozartgedenkfeiern in Rom.

URAUFFÜHRUNG

HANS STIEBER: „DER DOMBAUMEISTER"

Uraufführung am Opernhaus Breslau.

Von Wilhelm Sträußler, Breslau.

Der Leipziger Patenkomponiſt Hans Stieber greift in ſeinem neuen, von ihm gedichteten und vertonten Bühnenwerk wieder wie im „Eulenſpiegel" auf das kräftig pulſierende Leben des deutſchen Mittelalters zurück. Die frei erfundene Fabel ſpielt in einer anonymen deutſchen Stadt zur Zeit des Erwachens der Gotik. Das ideelle Thema freilich iſt ein zeitloſes. Werk und Schöpfer ſtehen im Blickpunkt des Geſchehens, und es ſchält ſich aus einer theaterwirkſamen, von kraftvoller Sprache getragenen Handlung der Grundgedanke heraus, daß nicht der Meiſter, ſondern ſeine künſtleriſche Tat das allein Wichtige ſei. Ulrich von Eßlingen ſoll im Auftrage der Stadt, die ſeinem Genie unbegrenzte Freiheit läßt, den Dom bauen. Er gerät dabei, nachdem der Bau bereits begonnen, mit der Kirche in Widerſpruch, weil er um der Erhaltung ſeiner Selbſtändigkeit willen dem Biſchof die Einſicht in ſeinen Plan verweigert. Die Kirche ſetzt darauf Wenzel von Böhmen als Dombaumeiſter ein, der auf der Grundlage des entwendeten Ulrichſchen Plans das Werk zu Ende führt, indes der eigentliche Schöpfer ſich in die Einſamkeit einer Klausnerei zurückgezogen hat. An die dreißig Jahre dauert der Bau; da ſtellen ſich noch vor der Münſterweihe infolge fehlerhafter Ausführung gefahrdrohende Riſſe im Gemäuer ein. Ulrich, ahnungslos herbeigeführt, ergänzt den ſeinerzeit nur flüchtig gezeichneten Entwurf und rettet damit Wenzels

Ehre. Er selbst, der jede ehrgeizige und eigennützige Regung innerlich überwunden hat, entzieht sich in dankbarer Demut vor Gott freiwillig weiterhin den Augen der Menschen.

Das hohe Ethos der Dichtung spiegelt sich im ernsten und reinen Wollen der musikalischen Gestaltung wider. Stieber bezeichnet sein Stück nicht als Oper, sondern als „musikalisches Schauspiel", und tatsächlich stehen die beiden angezogenen Kunstsphären in wechselseitig verschiedenem Verhältnis zueinander. Während im ersten Akt die Musik bei allem Beteiligtsein den dramatisch stark geschürzten Vorgängen mehr untermalend als impulsgebend zur Seite tritt, nimmt sie im zweiten Akt, der die Spannungen ins Seelische verlegt, breite sinfonische Form an und gewinnt an Farbe und Wärme. Charakteristisch für Stiebers Stil ist die ungemein vielfältig verzahnte Polyphonie, die mit der Herbheit der alten Tongeschlechter die harmonisch oft rücksichtslose Eigenwilligkeit modernen Klangempfindens verbindet. In ihrer architektonischen Fülle und ihrem Streben nach Monumentalität wird sie zum Symbol gotischen Bauwillens. Geistreiche Arbeit und bedeutendes technisches Können gehen hier Hand in Hand. Einige sinnfällig hervortretende Themen, so das wie in Granit gehauene dorische Domthema, der textlich einem mittelalterlichen Steinmetzbüchlein im Original entnommene Bauwerkerspruch und das kraftbewußte Meistermotiv werden leitmotivisch ausgewertet. Zu gewaltigen Höhepunkten türmen sich über die durchgehend leichtflüssige rezitativische Deklamation und einige feingefügte Ensembles die groß angelegten Chorszenen, deren kontrapunktischer Satzkunst das volkstümlich einfache Element in Liebes-, Spott- und Tanzlied gegenübersteht. Ein unsichtbarer Chorus mysticus vertieft durch seine spruchartigen Gesänge vor und nach jedem der vier Bilder die Stimmung ins Weihevoll-Nachdenkliche; er bezieht die gegenständliche Darstellung auf den rein menschlich-seelischen Kern des Werkes.

Die Uraufführung wurde zu einem vollen Erfolge für den anwesenden Autor. Der neue Breslauer Generalintendant Hans Schlenck führte zum ersten Male Regie. Es ging ihm vor allem um Ausdrucksbelebung von innen her. Professor Hans Wildermanns plastische Bühnenbilder waren von großer Eindringlichkeit, der Maurerhof ebensowohl wie die poesievolle Waldeinsiedelei und das imposante Domportal. GMD Philipp Wüst musizierte die Partitur mit schwungkräftigem Temperament aus, das Orchester hielt sich glänzend. Die anspruchsvollen chorischen Aufgaben hatten in Justus Debelak ihren überlegenen Meister gefunden. Die besten Solokräfte unserer Oper, voran Hans Erich Born (Dombaumeister), Liselott Ammermann (Maria), Hans Kicinski (Wenzel), Erich Witte (Parlier Ludwig), Hans Butzon (Kaplan, später Bischof Godehart) und Herma Kaltner (Rote Gret), setzten sich hingebend für Stiebers Schöpfung ein. Langanhaltender Beifall feierte am Schluß den Dichterkomponisten im Kreise der Mitwirkenden.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Die Sächsische Staatskapelle widmete ihre Arbeit im *Mozart*jahr dem Salzburger Meister. Die wichtigsten Opern, darunter auch das köstliche Singspiel „Bastien und Bastienne", sind fest im Spielplan verankert. Neu kam der „Don Giovanni" hinzu. In ganz hellen, lichten Tönen erstand die Musik und überstrahlte so den tragischen Kerngehalt des Werkes. Freilich beschwor auch ein Mozartdirigent wie Karl Böhm das musikalische Geschehen. Von gleichem Geiste waren die Inszenierung von Heinz Arnold und die Bühnenbilder von Adolf Mahnke bestimmt, und Werktreue und schöpferischer Eigenwuchs verschmolzen zu organischer Ganzheit. Dresdner Opernkultur wurde in den schönen Stimmen von Margarete Teschemacher, Elsa Wieber, Elfriede Weidlich, aber auch mit Ahlersmeyer, Böhme, Frick, Treffner und Nilsson lebendig. So war es ein würdiger Beitrag zu einer vorbildlichen Mozartpflege. Eine alte Verpflichtung erfüllte man mit *Wilhelm Kienzls* „Kuhreigen", dessen schlichte, vielleicht auch allzu biedere musikalische Sprache Willi Czernik als Dirigent und Max Hofmüller als Regisseur betreuten. In neuer, bezaubernder Gestalt erklang schließlich *Verdis* „Falstaff". Die Musikkomödie, das geniale Zeugnis einer Alterskunst des Meisters, rundete sich zu bannenden Eindrücken. Wieder war es Karl Böhm, der diesen kammermusikalisch durchsichtigen Klanggestalten eindringliches Gesicht verlieh. Die Titelrolle erfüllte Robert Burg mit heiter durchsonntem Geiste. Um ihn gruppierten sich Margarete Teschemacher, Helena Rott, Elisabeth Höngen, dazu Ahlersmeyer, Teßmer, Böhme und Wessely. Beschwingte Anmut in vollendeter Gestalt, strahlende gesangliche Schönheit, das waren die bezeichnenden Wesensmerkmale des Abends.

Noch eine zweite Opernbühne hat Dresden aufzuweisen: das Theater des Volkes, zugleich Stadttheater zu Dresden, dessen Leitung neu Intendant Curt Hampe übernommen hat. Man eröffnete die Spielzeit mit dem „Zigeunerbaron" von *Johannes Strauß*, gesungen von jungen Opernkräften. Von den vielen Opernplänen, die eine Vorschau ankündigte, verwirklichte man bis jetzt zwei. Man gab *Heinrich Marschners* „Hans Heiling", jenes

Werk um die sagenhafte Gestalt aus dem Erzgebirge, das romantische Farbigkeit gewann. Blieben auch in den tragenden Rollen noch Wünsche offen, so spürte man doch andererseits den festen Willen, dem Opernhaus in der Neustadt künstlerisches Profil zu verleihen. Ausgezeichnetes leistete das Orchester unter Kurt Eichhorn. Die romantische Linie wurde am gleichen Ort mit dem „Glöckner von Notre Dame" von *Franz Schmidt* gewahrt. Mit Recht betonte man dramatische Impulse, sodaß auch hier anregende Eindrücke gegeben waren.

Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle pflegen gleichermaßen klassisches und romantisches Erbe, und führende Solisten betreuen das konzertante Schaffen. Hervorzuheben ist die Uraufführung einer „Nordischen Sinfonie" von *Paul von Klenau*. Aus grüblerischen Stimmungen erwächst ihre klangliche Gestalt, die aber auch von einer kämpferischen Thematik beherrscht ist. Zu bekenntnishafter Freudigkeit ringt sich das Werk durch und darf somit als ein bedeutsames Zeugnis des dänischen Komponisten gelten, für das sich Karl Böhm mit aller Liebe einsetzte. Ebenfalls zur Uraufführung kam eine Sinfonie in e-moll von *Kurt Striegler*, die durch ihre heroische Sprache fesselte. Der Komponist selbst nennt sie „Schicksalssinfonie", und mit allen Mitteln des großen Orchesters wird darin in strenger Formgebung das menschlich allgemeingültige Thema von Kampf und Sieg vergegenständlicht. Formale Beherrschung und inhaltliche Tiefe zeichnen das Werk aus. Der neue Liederzyklus „Im Märchengarten" des gleichen Komponisten, im Tonkünstlerverein dargeboten, bestach durch impressionistische Farbigkeit und durch edles Melos, dessen schöne Linienführung Doris Winkler warm und innig aufklingen ließ. Als Gastdirigenten begegnete man im Opernhaus Alfredo Casella, der sich mit einer eigenen Sinfonie bedeutenden Erfolg holte, ferner Hans Knappertsbusch, der *Wilhelm Kempffs* „Arkadische Suite" lebendig musizierte und *Francesco Malipieros* Violoncello-Konzert mit dem ausgezeichneten Enrico Mainardi zur Erstaufführung brachte.

Bei den Dresdner Philharmonikern steht nach wie vor Paul van Kempen am Dirigentenpult. Auch hier spürt man die erlesene Klangkultur, zu der der Dirigent das Orchester erzogen hat. Den Auftakt der Abende bildete die fesselnde sinfonische Dichtung „Monte Mario" von *Liviabella*. Eine Sinfonie von *Ildebrando Pizzetti* kam zur deutschen Erstaufführung. Aus einer gemeinsamen thematischen Substanz heraus wächst das Werk, das unter Verzicht auf impressionistische Wirkungen sich in profilierten Rhythmen von federndem Schwung auslebt. Aufschlußreich die Begegnung mit *Marcell Poot*, dessen Uraufführung einer „Suite für Blasinstrumente" das zeitnahe musikalische Schaffen erhellte. Fern von einer gefühlshaften Übersteigerung bestach die Neuheit durch eine musikantisch-spielfreudige Haltung, durch überlegene Geistigkeit und durch kammermusikalische Klarheit. Daß Georg Kulenkampff mit meisterlichem Ton einmal *Regers* Violinkonzert geigte, dankten ihm viele.

Bunt ist der Reigen der übrigen Konzerte, die in außerordentlicher Mannigfaltigkeit in Erscheinung traten. „Beschwingte Musik" wußte Erich Seidler mit den Philharmonikern locker zu gestalten. An bedeutenden Kulturorchestern hörte man noch das NS-Sinfonieorchester unter Franz Adam, das Prager Deutsche Sinfonieorchester unter Josef Keilberth, die Münchner Philharmoniker unter O. Kabasta. Von strahlendem Schwung war das Konzert der Mailänder Scala erfüllt. Bayreuther Bund, Mozartverein, Tonkünstlerverein, dazu der Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger, die Chöre des Deutschen Sängerbundes sind gleichermaßen am Werk, dem Musikleben der Landeshauptstadt ein bezeichnendes Gepräge zu verleihen. Die Jugend aber hat das Wort in den Studienaufführungen des Konservatoriums, in den Konzerten junger Künstler, überdies auch in einem Konzert junger Dirigenten, in dem sich der Zittauer KM Wolfgang Lohse erfolgreich vorstellte. Fast unübersehbar die zahlreichen Solistenkonzerte, bei denen Geiger und Pianisten, Sängerinnen und Sänger ihre unverminderte Anziehungskraft ausübten. Nicht zu vergessen die kammermusikalische Konzertgestaltung von Herbert Collum, dem tüchtigen Orgelspieler und Cembalisten, und Kurt Liersch, der einen ganzen *Corelli*-Zyklus geigte.

Dr. Günter Haußwald.

MAINZ. Die dritte Kriegsspielzeit der Mainzer Oper wurde mit einer durch sehr eigenwillige Bühnenbilder Ernst Preußers szenisch befremdenden Neuinszenierung des „Tannhäuser" eröffnet, die in der werkverbundenen Regie Joachim Poleys und unter der die Partitur herrlich erschöpfenden Stabführung Karl Maria Zwißlers tiefen Eindruck hinterließ. Ulrich Lorenz als bis zum Schluß großartig durchhaltender Tannhäuser ersang sich einen nachhaltigen Erfolg. Eine reizende, von Poley mit gesundem Sinn für nie knollig werdenden Humor inszenierte Neueinstudierung der „Lustigen Weiber von Windsor" gab unserem hochbegabten ersten KM Theo Mölich Gelegenheit, sein großes Können und sein kultiviertes Stilempfinden an einer Meisterpartitur zu beweisen. Die Möglichkeit, die beiden tragenden Frauenrollen mit zwei ganz ausgezeichneten Sängerinnen — Helmy Rübsam als Frau Fluth und Lilo Asmus als Frau Reich — zu besetzen, kam der musikalisch schönste Eindrücke vermittelnden Aufführung natürlich glänzend zugute. Als erste Neuheit erschien nunmehr *Heinrich Sutermeisters* „Romeo und Julia"-Oper im Spielplan.

Was das Werk angeht, so wurde unser anderwärts gewonnener Eindruck im wesentlichen bestätigt: eine vorzügliche operndramaturgische Fassung des Shakespeareschen Vorbildes wird mit einer, doch mehr als äußerliche Klangkulisse denn als von innen her kommende Vertonung des Stoffes wirkenden, meisterhaft instrumentierten Partitur zu einem interessanten Musikdrama gestaltet. Hans Blümer verklanglichte mit sorgsam wachendem und wachem Wissen um die Klangreize der Partitur das Werk, dessen starkwirkende Inszenierung Joachim Poley betreut hatte. In den Titelpartien fesselten Ulrich Lorenz und Tilla Hoffmann durch reife künstlerische Leistungen.

Aus den Vortragsfolgen der drei ersten Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters, das unter der von schöpferischen Impulsen durchgeistigten Führung seines GMD Karl Maria Zwißler sich zu einem der führenden Orchester des rhein-mainischen Kulturkreises aufgeschwungen hat, seien die Erstaufführungen der „Tänze aus Galanta" von *Kodaly*, einer Folge von impetuosen folkloristisch beeinflußter, blendend instrumentierter Nationaltänze, des „Cello-Konzertes" von *Höller*, einem fraglos hoch interessanten, dem Solisten wie dem Orchester unheimliche technische Schwierigkeiten zumutenden Werk — Ludwig Hoelscher meisterte sein herrliches Instrument mit grandioser Virtuosität — und der „Malinconia" und des „Rondo giocoso" von *Theodor Berger*, von denen das erste Werk reichlich gewollt und unzugänglich, das zweite von einem phantastischen Humor erfüllt wirkt, hervorgehoben. Als Solisten hörten wir Wolfgang Schneiderhan *Mozarts* Violinkonzerte KV 218 und 219 so mozartisch spielen, daß kein Wunsch unerfüllt blieb, während Wilhelm Backhaus mit seiner Darbietung des Soloparts des B-dur-Klavierkonzerts von *Brahms* durch die Schlichtheit seines Spiels ans Herz des Hörers rührte.

Aus der Reihe der Kammermusikabende haftet die erschütternde Wiedergabe der *Schubertschen* „Winterreise" durch Karl Maria Zwißler, den Hermann Reutter vorbildlich begleitete, unvergeßlich im Gedächtnis.

Willy Werner Göttig.

STRASSBURG. (UA Fritz Adam: 2. Sinfonie; Leo J. Kauffmann: Abendkantate.) Das 2. Konzert im Arbeitskreis für Neue Musik war den beiden bedeutendsten elsässischen Komponisten vorbehalten und hatte darum eine Anziehungskraft, wie man sie sonst bei neuer Musik nicht findet. Die zur Uraufführung gelangte dreisätzige Sinfonie von *Fritz Adam* erwies sich als ein ungemein fesselndes Werk, das über 3/4 Stunden lang nicht nur den mit neuer Musik vertrauten Hörer in Bann zu halten vermochte, sondern auch, wie der ungewöhnliche, bei einem zeitgenössischen Werk bisher kaum erlebte Beifall bezeugte, den Musikfreund, der sonst über neue Musik die Achseln zu zucken pflegt. Adam schreibt, das ist vielleicht das Geheimnis seines Erfolges, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und er ist ihm, um mit Wagner zu reden, „gar hold" gewachsen, denn er hat — Einfälle. Diese formt er in ganz klarer, durchsichtiger Weise ohne jeden Ehrgeiz, daran seine satztechnische und kontrapunktische Kunstfertigkeit zu erproben. Ohne papierene Trockenkeit erwärmt seine Musik durch ihren allgemeinmenschlichen und daher unmittelbar verständlichen Ausdrucks- und Gefühlsinhalt. Dabei hat er es schon zu einem einheitlichen Stil gebracht, der zwar nicht immer neuartig ist, stets aber interessant. Als unbekümmerter Musikant untersucht er nicht jeden Takt daraufhin, ob er schon dagewesen ist, denn er hat das Zeug dazu, latente Anlehnungen etwa an die französischen Impressionisten, an Puccini oder vielleicht auch an J. Haas immer wieder durch Ureigenstes mehr als wettzumachen. Er bewahrt sich damit die erfrischende Ungezwungenheit und Ursprünglichkeit, die bei diesem Werk so anspricht. Als Theaterkapellmeister endlich ist er ein gewiegter Kenner des Orchesters. Das Bedeutendste gibt Adam in den Ecksätzen, die von einem unbändigen und zündenden Schwung sind, der in der Wirkung noch durch dazwischenliegende Teile von verhaltener Innerlichkeit erhöht wird. Aus einem ungründigen Sostenuto entwickelt er das schmetternd-heroische Hauptthema des Allegro, dem sich eine volkstanzartige Melodie in reizvoller Begleitung als Seitenthema zugesellt. Aus dem letzten Satz bleibt der feierliche eigenartige Bläserschluß in der Erinnerung haften. Trotz des weniger originellen, aber im Mittelteil wieder fesselnden 2. Satzes ist diese blutvoll-musikantische Sinfonie mit ihrer Ungezwungenheit und Eleganz der Gestaltung, mit ihrer Innerlichkeit und zugleich heroischen Haltung ein Werk aus einem Guß, das es verdient, bald auch im gesamten Reich bekannt zu werden. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst und brachte es mit dem Straßburger Orchester zu einem, wie gesagt, ereignishaften Erfolg.

Auch die dreiteilige Abendkantate von *Leo Justinus Kauffmann* für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester gehört zu den erfreulichsten Gaben neuer Musik, wenn sie auch, grüblerischer und problematischer, nicht so spontan wirkt wie Adams Sinfonie. Auch hier sind die Eckteile die ansprechendsten. Der geistvolle 2. Teil ist ihnen gegenüber zu umfangreich und ermüdet durch die natürlich textbedingte Beschränkung auf die Solostimme etwas, obwohl Kauffmann diese Gefahr durch die in diesem Teil ausschließliche, sehr aparte Benutzung der Bläser offensichtlich zu bannen sich bemüht hat. Kauffmanns Tonsprache ist edel, vornehm und von herber, aber fesselnder

Eigenart. Der Gefahr der Gleichförmigkeit und Weichlichkeit, die eine solche Abendkantate leicht mit sich bringt, ist er meisterlich aus dem Wege gegangen.

Prof. Fritz Münch hob das Werk mit dem Bachchor und dem Straßburger Orchester, unterstützt von dem Bariton Clemens Kaiser-Breme, aus der Taufe und führte es zu einem Erfolg, der dem Fritz Adams kaum nachstand.

Dr. Ernst Stilz.

WIESBADEN. Im Deutschen Theater wächst fast eine Spielzeit in die andere hinüber. So nahm die Konzertreihe unter Dr. Ernst Cremers Leitung mit *Hans Pfitzners* Sinfonie Werk 46, einem kraftvollen, warmerblühenden, reifen Meisterwerk, und der Geigerin Lilia d'Albore mit *Respighis* vortrefflich interpretiertem „Concerto gregoriano" ihren glanzvollen Abschluß, um kurz darauf mit dem jungen Pianisten Richard Laugs, als Vertreter der alten Virtuosen-Schule, mit *Liszt* und *Marx* — umrahmt von *Strauß'* „Don Juan" und *Beethovens* Fünfter in kongenialer Wiedergabe — neu zu beginnen. Zwischen *Brahms'* erlebnistiefer 2. Sinfonie und der *Bach*schen e-moll-Fantasie und Fuge, von W. Schemell stilvoll für Orchester gesetzt, hörte man Edmund Weyns vollendet das *Mozart*sche D-dur-Violinkonzert spielen und Helena Braun Arien und Lieder von *Händel, Gluck* und *Richard Strauß* singen.

In den Opernplan kam mit Neueinstudierungen von *Max von Schillings* „Mona Lisa" (Dr. Cremer), *Janaceks* „Jenufa" (Dr. Zulauf), *Giordanos* „André Chénier" (Cremer), *Mark Lothars* „Schneider Wibbel" (Cremer) und *Wolf-Ferraris* „Il Campiello" (Cremer) erwünschte Abwechslung und Auftrieb. Die prächtigen Bühnenbilder Lothar Schenck von Trapps und die lebensvolle Regie Hans Springers wurden sowohl den realistischen drei ersten, wie den humoristischen, delikaten beiden letzten Werken vollauf gerecht. Von den Darstellern seien die Hochdramatische Heuer, die Jugendlich-Dramatischen Roerig, Doederlein, die Altistinnen Herbert, Barth, dann die Sopranistinnen Müller, Habicht und die Koloratursängerin Köhring genannt. Ihnen assistierten als Partner die Tenöre Salcher, Bienek, Fehringer, im Heldenbaritonfach Weber, Böhmer, und die Bässe Schlüter, Hospach und Etterer. Die Leistung der aus Raummangel Ungenannten soll dadurch nicht unterschätzt werden. — Neben obengenannten Werken wurde *Smetanas* „Verkaufte Braut" (Cremer) zum Kabinettstück, „Tristan und Isolde" (Cremer) zum Erlebnis, *Strauß'* „Rosenkavalier" (Cremer) zur Delikatesse, *Mozarts* „Don Juan" (Zulauf) und der 275. Wiesbadener „Fidelio" (Cremer) zum Fest. *Kienzls* Geburtstag wurde mit seiner Volksoper „Evangelimann" (Zulauf) gefeiert, *Lortzings* „Undine", „Wildschütz" und „Zar und Zimmermann" (Zulauf) kamen neuinszeniert zu großem Erfolg, desgleichen *Verdis* „Don Carlos" (Cremer). Lotte Köhring singt und spielt sich als „Gilda", Rosine (Barbier von Sevilla), „Regimentstochter", „Adele" u. v. a. immer mehr in die Herzen des Publikums. Mit der geradezu leuchtenden „Fledermaus"-Aufführung (Cremer) machte die Oper einen Sprung in die Operette.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde", der traditionellen Stätte edler Kammermusik, kehrten das Prager-, das Stroß- und Quartetto di Roma mit in meisterlicher Wiedergabe gebotenen alten Werken ein, wie die Pianisten Erik Then-Berg, der aus natürlichem Musizierwillen kraftvoll Gestaltende, und Wilhelm Backhaus, ganz Adel und reife Vergeistigung bei klassischer Werktreue.

An der Marktkirchenorgel wetteiferten die technisch überlegenen Prof. Michael Schneider-Köln in seinem klaren Urmusikantentum, mit KMD Kurt Utz-Wiesbaden in seiner sensiblen Art des Hineinchorchens in die Welt des Autors, und Dr. Hans Klotz-Aachen in seiner subjektiven Nachgestaltung des Stoffes.

Der „Richard Wagner-Verband", Leitung Frau Frida Wohlers, brachte, geschmackvoll zusammengestellt, Musik, Vortrag und Lichtbilder aus des Meisters Kreis und Zeit, bei welchen das Vogt-Trio, Juliane Doederlein, Sopran (Otto Schmidtgen am Klavier) u. v. a. zum künstlerischen Gelingen beitrugen.

Grete Altstadt-Schütze.

ZWICKAU. Nie waren die Herzen unseres Volkes für die Tröstungen der Musik empfänglicher als gerade jetzt im Kriege. Auch in der Robert-Schumann-Stadt strömten die Hörer in die Konzerte, so dicht auch die Veranstaltungen aufeinander folgten. Nach wie vor bilden die von MD Kurth Barth geleiteten städtischen Konzerte das Kernstück im Musikleben Zwickaus. Ein vorwiegend klassisch eingestellter Abend leitete den 3. Kriegswinter ein, der bisher alte und neue Musik in gleicher Weise bedachte. Neu waren ein Ostinato für Orchester von *Kurt Rasch*, ein maßvoll modernes Werk in teils draufgängerischer, teils auch besinnlicher Haltung, und ein Divertimento nach alten Volksliedern von *J. N. David*, eine kontrapunktisch strenge Arbeit. An neuer Kammermusik brachte das Dämmrich-Quartett gemeinsam mit dem Pianisten Karl Kohlmeyer ein Klavierquintett von *Walter Böhme*-Reichenbach aus dem Geist der Brahmsnachfolge geboren, und ein Streichtrio von *Bruno Heroldt*-Plauen, das die herbe Sprache der jungen Generation bevorzugt. Groß ist die Reihe der Neuaufführungen durch Kurt Barth, die jede für sich eine Meisterleistung nachschöpferischen Gestaltens bedeutet: die Eroica und die Siebente von *Beethoven*, die große C-dur-

Sinfonie von *Schubert*, die Sechste von *Bruckner*, die großen Sinfonien von *Mozart*, ferner eine Anzahl kleinerer Werke wie das Concerto grosso Nr. 11 von *Händel*, eine Serenade für Bläser von *Mozart* und die große Fuge in B für Streicher von *Beethoven*. Einen chorischen Beitrag zu den städtischen Konzerten lieferte die Zwickauer Sängerschaft mit der Aufführung des Schicksalsliedes von *Brahms*.

Reich und vielgestaltig waren die solistischen Darbietungen innerhalb der städtischen Konzerte: Kammervirtuos Frenz von der Staatsoper Berlin spielte mit unendlicher Weichheit und Süße das Flötenkonzert von *Mozart* und mit verblüffender Virtuosität die Wallachaische Fantasie von *Doppler*. Eine Überraschung für die Schumannfreunde war die Aufführung von wenig bekannten Klavierwerken *Schumanns* durch den spanischen Meisterpianisten Ataulfo Argenta. Das „Concertstück" (Werk 92) und das „Concertallegro" (Werk 134) spielte er wunderbar poetisch, weit entfernt von jedem meist nur äußerlich zur Schau getragenen „südlichen Temperament". Gesela Sött-Frankfurt a. Main gestaltete in echt fraulicher Milde und doch aufgelockert und beschwingt das G-dur-Klavierkonzert von *Beethoven*. Konzertmeister Fritz Dämmrich erweckte das Violinkonzert in d-moll von *Tartini* zu neuem Leben.

Die 1. städtische *Mozart*-Feier war der Kammermusik gewidmet. Neben dem D-dur-Quartett (Köchel Nr. 449) wurde das liebliche Klarinetten-Quintett (Gustav Strangfeld und das Dämmrich-Quartett) aufgeführt. Professor Dr. Rühlmann von der Staatlichen Musikhochschule Berlin feierte Mozart als den Genius der deutschen Musik. Im 2. Mozart-Konzert — der Orchestermusik gewidmet — spielte Prof. Havemann das A-dur-Konzert und im 3. sang Lea Piltti-Wien Arien in meisterlicher Gestaltung. Das Stadttheater veranstaltete eine Festaufführung von „Cosi fan tutte" mit Gästen aus Chemnitz. Das gleiche Interesse erweckte eine Aufführung von *Rossinis* „Barbier von Sevilla" mit Gästen der Dresdner Staatsoper. Barth überraschte dabei als wendiger und eindringlicher Operndirigent.

Großen Zuspruch fanden die Meisterkonzerte der Robert Schumann-Gesellschaft. Frida Leider von der Staatsoper Berlin füllte einen Abend mit *Schumann*-Liedern, die sie in ausgereifter Künstlerschaft gestaltete. Prof. Kempff spielte Klavierwerke mit ganz persönlicher Durchdringung. Walter Bohle-Leipzig spielte gleichfalls bekannte Klavierwerke *Schumanns*. Seine von künstlerischem Verantwortungsgefühl getragene Leistung fesselte durch ihre Werktreue, die gleichwohl nichts vom Zauber der Romantik einbüßte, Im Bayreuther Bund sprach H. J. Moser über das Verhältnis Schumanns zu Wagner, Joseph Pembaur spielte Klaviermusik von *Liszt*. Besondere Konzertabende veranstaltete die NS-Gemeinschaft KdF (Beschwingte Musik) und der Kulturverein. Die Städtische Oberschule für Mädchen und das Heimatwerk Sachsen lenkten das Augenmerk auf den Tondichter *Paul Barth*-Planitz, dessen Werke bestes Erbgut der Romantik mit dem vorwärtsdrängenden Ausdruck der neuen Zeit verbindet. Uraufgeführt wurden seine Abendlieder, Werk 48, in dem neben die Singstimme (Heddy Dietering) und die aufgelockerte Klavierbegleitung (Ilka Schetelich) der weiche, volle Ton einer Bratsche (Josef Walter) tritt. Erstaufgeführt wurde ein Streichquartett in e-moll (Werk 46), eine Klaviersonate in G-dur, die „Arkadische" (Werk 47) und die „Liebeslieder" (Werk 42). MD Schanze führte mit dem Domchor das Requiem von *Brahms* auf, Kantor Kröhne mit dem Kammerchor das Requiem von *Mozart*. In einer Orgel-Vesper im Dom spielte MD Paul Gerhardt eigene Werke. Kantor Kohlmeyer und KM Engelmann veranstalteten Abendfeiern in der Moritz- und in der Lutherkirche. Dabei wurden zwei Werke von *Engelmann* uraufgeführt: die Orgelsonate in a-moll (Werk 44), deren Sprache weit über Reger hinausstrebt, und das geistliche Lied „Der Mensch lebt und bestehet" (Werk 54 Nr. 1). Die Zwickauer Sängerschaft veranstaltete eine *Hegar*-Gedächtnisfeier, in der besonders der unbekannte Meister mit seinen Sololiedern und seiner Violinmusik herausgestellt wurde.

Ein herber Verlust traf die Zwickauer Musikfreunde mit der Nachricht vom Heldentod des jungen Tondichters Helmut Bräutigam, der aus der Schule von Paul Gerhardt hervorgegangen ist und im Vorjahr von Oberbürgermeister Dost einen Kompositionsauftrag zur Schaffung eines großen Chorwerkes für die Stadt Zwickau erhielt. Eine große Hoffnung sank mit ihm ins Grab. Die Zwickauer Konzertgemeinde gedenkt seiner in Trauer und Stolz.

Paul Eibisch.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Die Reichsmusikkammer hat sich in vorsorglicher Weise entschlossen, durch Schaffung einer weitgehenden, die besonderen Verhältnisse des Berufsstandes berücksichtigenden und wirtschaftlich tragbaren Versicherungsmöglichkeit, den bestehenden Gefahren zu begegnen.

Der am 1. Januar 1942 in Kraft getretene Vertrag zwischen der Mannheimer Versicherungsgesellschaft in Mannheim und der Reichsmusikkammer berechtigt sämtliche Mitglieder, ihre eigenen oder geliehenen Instrumente zu folgenden Bedingungen zu versichern:

1. Als Versicherungssumme dient der jeweils gültige volle Handelswert der einzelnen Instrumente.
2. Der Versicherungsschutz schließt alle möglichen Gefahren

ein, u. a. Transport- und Transportmittelunfall-Schäden, Verlust, einfacher Diebstahl, Abhandenkommen, Entwendung, Vertauschung, Liegenlassen, Veruntreuung, Unterschlagung, Erschwindelung, Raub, Beraubung, Feuer, Explosion, Blitz, Wasserschäden, Aufruhr, Plünderung, Schäden durch elementare Ereignisse, mut- und böswillige Beschädigung durch dritte fremde Personen, Bruchschäden, Zertrümmerung, sowie sonstige Vorkommnisse, die Beschädigung oder Verlust der Instrumente zur Folge haben können.

3. Der Versicherungsschutz gilt ohne weitere Vereinbarungen von Anfang an für ganz Europa, zur Zeit mit Ausnahme von England und Rußland. Im Gegensatz zu den üblichen Versicherungen außerhalb dieses Vertrages sind Reisen in europäisches Ausland weder besonders zu melden, noch sind dafür besondere Zuschläge zu zahlen.

4. Die Versicherungsbeiträge betragen für Streichbässe und Harfen nur 2.— RM, für alle übrigen Instrumente nur 1.— RM jährlich für je 100.— RM Instrumentenwert.

Der jährliche Mindestbeitrag beträgt für den Versicherungsschein nur noch 5.— RM, wobei mehrere Instrumente in einem Versicherungsschein versichert werden können.

5. Die Aufnahmegebühr wurde auf nur —.25 RM festgesetzt.

6. Die Versicherungssteuer beträgt 10 Prozent des jeweiligen jährlichen Beitrages und muß zusammen mit dem Beitrag entrichtet werden.

7. Bögen für alle Streichinstrumente können mitversichert werden. Deren Wert ist besonders aufzugeben. Der Jahresbeitrag beträgt dafür einheitlich 1.— RM für je 100.— RM Bogenwert. Die gewöhnliche Bruchgefahr gilt bei Bögen nicht versichert. Zu den gleichen Bedingungen können Instrumentenkästen, Noten und Notenschränke mitversichert werden.

8. Kleinere Schäden entstehen erfahrungsgemäß an Instrumenten durch Unachtsamkeit und nachlässige Behandlung. Bei den festgesetzten, außerordentlich niedrigen Versicherungsbeiträgen ist es erforderlich, daß der Versicherte die Kosten für diese geringfügigen Schäden bis zu 10.— RM selbst trägt. Bei größeren Schäden übernimmt die Versicherung die Kosten, jedoch muß sich der Versicherte mit 10 v. H. der Reparaturrechnung, mindestens aber mit 10.— RM beteiligen.

Bei Schäden durch Brand, Diebstahl oder bei gänzlichem Verlust ist keinerlei Beteiligung des Versicherten vorgesehen. Solche Schäden werden in voller Höhe ersetzt.

9. Schadenersatzansprüche sowie ewaige Streitigkeiten aus diesem Vertrage sind, sofern sie nicht auf gütlichem Wege erledigt werden können, einem Schiedsgericht zu unterbreiten. Jede Partei (Reichsmusikkammer und Mannheimer Versicherungsgesellschaft) ernennt einen Schiedsrichter. Die beiden Schiedsrichter bestimmen einen Obmann; können sie sich über die Person des Obmannes nicht einigen, so wird dieser von der Handelskammer Berlin bestimmt. Das Schiedsgericht entscheidet über die Tragung der durch das Schiedsverfahren entstandenen Kosten. Als Gerichtsstand für das ordentliche Gericht gilt nach Wahl der Reichsmusikkammer entweder das für den Sitz des versicherten Musikers zuständige oder das Berliner Gericht.

10. Als Grundlage zur Instrumentenversicherung dienen im übrigen die allgemeinen Versicherungsbedingungen, die jedem Versicherten zusammen mit der Deckungsbestätigung ausgehändigt werden.

11. Alle Anfragen und Anträge zur Versicherung der Instrumente sind unter Angabe der Anschrift und der Mitgliedsnummer der Reichsmusikkammer zu richten, zur Zeit ausschließlich an Dr. Karl Ström, Berlin-Zehlendorf, Feldfichten 45; Fernruf 84 5134. Dabei sind anzugeben die einzelnen Instrumente mit genauer Beschreibung, Hersteller und evtl. Fabriknummer mit deren Einzelwert, sowie gewünschter Versicherungsbeginn, Voraussetzung für die Übernahme der Versicherung ist, daß die Instrumente sich in einwandfreiem Zustand befinden. Etwa vorhandene und verschwiegene Mängel entbinden die Mannheimer Versicherungsgesellschaft von jeglicher Ersatzpflicht.

Die Reichsmusikkammer empfiehlt allen Mitgliedern dringend, soweit sie noch nicht versichert sind, die Versicherung unter Bezugnahme auf den Vertrag mit der Reichsmusikkammer bei der unter Punkt 11 genannten Stelle bald zu beantragen. Wer seine Instrumente nicht versichert, kann im Schadensfalle die Kammer im bisherigen Umfange nicht mehr in Anspruch nehmen.

Bezüglich einer bereits abgeschlossenen Instrumentenversicherung mit der Mannheimer Versicherungsgesellschaft erhalten die Mitglieder nähere Auskunft direkt, spätestens bis zum 15. März 1942 von der Reichsmusikkammer, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 19.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das vom Oberbürgermeister der Stadt Zwickau ausgeschriebene Preisausschreiben zur Erlangung eines Zwickauer Heimatliedes zeitigte über 100 Vertonungen des Textes von K. A. Findeisen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Braunschweig führte vom 29. Januar bis 4. Februar im Braunschweigischen Staatstheater eine *Hans Pfitzner*-Woche durch, in deren Rahmen der Meister zwei Veranstaltungen selbst leitete.

Anläßlich der Erhebung des Konservatoriums in Kattowitz zur Landesmusikschule Oberschlesiens wurde die Erste akademische Musikwoche Oberschlesiens (11.—16. Februar) durchgeführt. Beginnend mit einer Festaufführung von *Mozarts* „Requiem" unter dem Leiter der Landesmusikschule Prof. Lubrich und abschließend mit einem festlichen Symphoniekonzert des städtischen Symphonieorchesters Kattowitz unter GMD Wartisch mit Prof. Wilhelm Kempff als Solisten, bot die Festwoche neben musikalischen Aufführungen wertvolle Vorträge führender Wissenschaftler, Musiker und Musikerzieher zu Themen der Musikkultur und der Musikerziehung.

Guben führt vom 22. Februar bis 1. März seine siebente Musikwoche, die dritte Kriegsmusikwoche, durch. Bei der Festsitzung, mit der der Oberbürgermeister die Musikwoche eröffnete, sprach der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, der auch die Leitung eines Sinfoniekonzertes im Rahmen der Festveranstaltungen zugesagt hatte. *Carl Maria von Webers* „Freischütz" wird die Tage festlich beschließen.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln führt mit einer *Bach*-Woche (16. bis 20. Februar) in täglichen Vorträgen aus dem Lehrkörper des Instituts und musikalischen Darbietungen in die Welt des großen Thomaskantors ein.

Der Königsberger Bach-Verein begeht sein 25jähriges Bestehen mit festlichen Bachtagen vom 22.—29. März unter Leitung von Traugott Fedtke, die eine Morgenfeier mit der Festansprache von Professor Dr. Hans-Joachim Moser „Der weltliche Bach", ein Chor- und Kammerorchester-Konzert, einen Kammermusik-Abend, ein Orgelkonzert und ein Orchesterkonzert mit der „Kunst der Fuge" umfassen werden.

Die diesjährigen Wittener Kammermusiktage kommen in der Zeit vom 8.—10. Mai zur Durchführung.

Das *Händel*-Fest der Stadt Halle fand in diesem Jahre vom 20.—22. Februar statt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Aus dem Jahresbericht des 1905 von Friedrich Weißhappel gegründeten Wiener Janko-Vereins ist das immer mehr ansteigende Interesse für die geniale, leider noch nicht entsprechend allgemein verbreitete technische Umgestaltung der Klaviertastatur, für die sich größte Geister der Pianistik, wie Liszt, eingesetzt hatten, zu entnehmen.

Der Plauener Männerchor kann in diesem Frühjahr auf sein 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Aus Mitgliedern des Bochumer Städtischen Orchesters hat sich soeben ein Bochumer Kammerorchester unter Leitung von Konzertmeister Curt Hofmann gebildet.

Die ersten Bläser der Berliner Staatsoper Helmut Höving (Flöte), Wilhelm Meyer (Oboe), Paul Blöcher (Klarinette), Gerhard Burdack (Horn), Johannes Zuther (Fagott) und Prof. Rudolf Schmidt (Klavier) haben sich zu einer neuen Bläser-

Kammermusik-Vereinigung der Preußischen Staatskapelle zusammengeschlossen, die sich für die Pflege der Bläserkammermusik der klassischen Zeit wie auch der zeitgenössischen Komponisten einsetzen wird.

In Jena gründete der Konzertmeister des städtischen Symphonie-Orchesters Herbert Heidemann ein Streichquartett, das sich die Aufgabe gestellt hat, in jedem Konzert ein zeitgenössisches Werk aufzuführen.

Unter Leitung von Dr. Ernst Reicherts hat sich in Essen ein Kammerchor „Brahmsbund Essener Sängerinnen" gebildet.

In Koblenz ist es gelungen durch die Heranziehung weiterer Sängerkreise im letzten Jahre die Chorkonzerte mit einem Orchester von rund 100 Musikern und einer Chorgemeinschaft von 300 Mitgliedern auf eine breitere Basis zu stellen.

Der Augsburger Oratorienverein feiert sein 75jähriges Bestehen am 2. März mit einer Festaufführung von *Beethovens* Neunter Symphonie.

In Chemnitz wurde die Gründung eines Städtischen Chores beschlossen, der im März mit einem ersten Konzert vor die Öffentlichkeit treten wird. Leiter ist Paul Geilsdorf.

In Flensburg ist nach mehrjähriger Unterbrechung wieder ein Streichquartett zusammengetreten, das in einem ersten öffentlichen Auftreten mit *Beethovens* Werk 59 Nr. 1 und *Dvořáks* Klavierquintett A-dur (MD Otto Miehler am Flügel) sein hohes Können erwies.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Würdigung der Verdienste Oberschlesiens im Kampfe um die Erhaltung des Deutschtums wurde das Konservatorium Kattowitz zur Landesmusikschule Oberschlesien erhoben. Die feierliche Eröffnung nahm Gauleiter Fritz Bracht in Anwesenheit von Ministerialrat Dr. Miederer als Vertreter des Reichserziehungsministers vor.

Hohenstadt/Sudetengau wird in Kürze eine städt. Musikschule eröffnen.

Durch Erlaß des Reichserziehungsministers wurde das künstlerische Prüfungsamt, Fachrichtung Musikerziehung, in Köln eingerichtet, sodaß die Studierenden der Abteilung für Schulmusik der staatlichen Hochschule für Musik in Köln künftig die Abschlußprüfung in Köln selbst ablegen können.

Die steigende Nachfrage nach Orchestermusikern bei den deutschen Kultur-Orchestern und bei den Musikkorps der Wehrmachtsteile eröffnet musikbegabten Jungen günstige Zukunftsaussichten. Die Orchesterschule der staatl. Hochschule für Musik in Berlin hält Mitte März Aufnahmeprüfungen für einen neuen 3—4jährigen Lehrgang ab, in dem geeignete Jungen zwischen 14—17 Jahren bis zur Berufsreife herangebildet werden.

Die staatliche Hochschule für Musikerziehung in Graz führte in Verbindung mit der Reichsleitung des Reichsarbeitsdienstes vom 18. Januar bis 7. Februar zum zweiten Male einen dreiwöchentlichen Singleiterlehrgang für Angehörige des männlichen Reichsarbeitsdienstes durch.

Das Konservatorium in Reval und die Musikschule in Dorpat konnten vor kurzem ihre durch den Krieg zunächst gestörte Arbeit wieder aufnehmen.

Der Schülerstand der Gaumusikschule Danzig-Westpreußen und der angegliederten Anstalten in Zoppot, Gotenhafen und Neustadt hat sich im Laufe des letzten Schuljahres von 450 auf 1041 Schüler entwickelt, wovon 621 die Hauptanstalt in Danzig besuchen, während die restlichen gleichmäßig auf die angegliederten Musikschulen entfallen. Dem Anwachsen der Schülerzahl entsprechend wurde auch der Lehrkörper bedeutend vergrößert.

KIRCHE UND SCHULE

Der Hermannstädter Bach-Chor legt anläßlich seines 10jährigen Bestehens den stolzen Bericht einer wertvollen Arbeit im Dienste deutscher Musik vor. Entstanden mit dem Ziele, sich dem Studium und der Aufführung der großen deutschen Kirchenkomponisten zu widmen, vor allem der Passionen Bachs, die bislang in Hermannstadt noch nicht erklungen waren, hat er unter der Leitung des tatkräftigen Prof. Franz Xaver Dreßler und in Überwindung oft großer Schwierigkeiten bis Mai 1941 26 Werke erstmals zur Aufführung gebracht. In den letzten Wochen des abgelaufenen Jahres kamen *G. F. Händels* Freiheitsoratorium „Der Feldherr", *Mozarts* „Krönungsmesse" und das Weihnachtsoratorium von *Bach* zur Wiedergabe.

PERSÖNLICHES

Der Komponist Dr. Franz Mixa wurde zum Landesleiter der Reichsmusikkammer in Steiermark bestellt.

Geburtstage

Der älteste aktive Organist Deutschlands, der seit 1885 an der Marienkirche in Stendal als Organist und Kirchenchorleiter wirkende Ernst Pörner wurde 85 Jahre alt. In Anerkennung seiner Verdienste um die Kirchenmusik wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

In Bayreuth beging Frau Eva Chamberlain-Wagner, die Lebensgefährtin H. St. Chamberlains, am 17. Februar ihren 75. Geburtstag.

Am 4. Febr. wurde der auch in Deutschland hochgeschätzte finnische Komponist Yrjö Kilpinen 50 Jahre alt. In Helsinki geboren, studierte er zunächst dort, späterhin in Wien und Berlin. Sein Schaffen umfaßt vor allem zahlreiche Lieder, aber auch Klavier-, Violin- und Violoncellowerke entstammen seiner Feder. (Vgl. Heft 9/1939.)

Todesfälle

† am 27. Januar der Intendant des Stadtorchesters „Wiener Sinfoniker" KM Friedrich Dürauer im Alter von 48 Jahren an den Folgen eines Herzschlages. Er hat sich als Pianist und Korrepetitor Verdienste erworben, zuletzt aber besonders als Organisator durch die Fürsorge, mit der er das Orchester der „Wiener Sinfoniker" betreute. Die Überführung dieses hervorragenden Instrumentalkörpers in den Schutz der Stadt ist vornehmlich sein Werk.

† in Teplitz-Schönau der ehemalige Musikdirektor des städt. Orchesters, der aus Dresden gebürtige MD Johannes Reichert.

† in Weimar kurz vor Vollendung des 83. Lebensjahres der Komponist Karl Eduard Goepfert, ein Schüler Franz Liszts.

BÜHNE

Die Wuppertaler Bühne führte *W. A. Mozarts* „Apollo und Hyazinthus" zum ersten Mal in der deutschen Übersetzung von Roland Tenschert auf. Des Meisters „Gärtnerin aus Liebe" kam soeben mit Berliner Gästen am Gubener Stadttheater zur Aufführung.

Ludwig Thuilles „Lobetanz" kommt demnächst am Staatstheater Wiesbaden zur Erstaufführung.

G. Fr. Händels „Julius Caesar" wurde im Berichtsmonat an den Städtischen Bühnen in Essen neuinszeniert.

Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" geht soeben über die Bühnen in Augsburg und Nürnberg.

Zu Ehren des 70jährigen *Paul Graener* kam am Nationaltheater Mannheim seine Oper „Don Juans letztes Abenteuer" zur Aufführung.

Das staatl. Landestheater Gotha-Eisenach hat das musikalische Lustspiel „Der Campiello" von *Ermanno Wolf-Ferrari* in den diesjährigen Spielplan aufgenommen. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Albert Müller.

Nach dem Erfolg, den *Werner Egks* Oper „Columbus" bei ihrer Frankfurter Uraufführung erlebte, ging das Werk bereits über die Bühnen in Braunschweig und Duisburg und wird nunmehr auch in Wien für die „Zeitgenössische Musikwoche" im Mai einstudiert.

Die Berliner Staatsoper gastierte in Krakau mit *Mozarts* „Cosi fan tutte" unter Robert Heger in der Berliner Premierenbesetzung.

Mit *Puccinis* „Tosca" und *Lortzings* „Undine" bot das Elbinger Stadttheater zwei wertvolle Opernabende.

Reichsminister Dr. Goebbels hat, einer Anregung von Reichsminister Dr. Seyß-Inquart folgend, der Errichtung eines ständigen deutschen Theaters in den Niederlanden zugestimmt. Die Bühne nimmt ihren Sitz in Den Haag und wird alle Kunstgattungen pflegen. Zum Leiter wurde der Intendant der städt. Bühnen Freiburg i. Br. Dr. Wolfgang Nufer berufen. Die Spielzeit wird im Winter 1942/43 beginnen.

Chr. W. Glucks selten gespielte „Pilger von Mekka" werden soeben am Würzburger Stadttheater einstudiert.

KONZERTPODIUM

Zur Feier des 80. Geburtstages *Friedrich Kloses* am 29. November dieses Jahres kommt in München seine d-moll-Messe durch Kräfte der Staatsoper zur festlichen Aufführung.

Das NS-Symphonie-Orchester kehrte soeben von einer 27tägigen Reise durch die Gaue Mainfranken, Düsseldorf, Essen und Westfalen zurück, bei der es insgesamt 25 Konzerte, teils vor der Wehrmacht, teils vor Schaffenden in Werkpausen, veranstaltete. GMD Franz Adam vermittelte seiner stets dicht gedrängten Zuhörerschar neben *Beethovens* Fünfter Symphonie, symphonische Werke der Vergangenheit und Gegenwart. Nach kurzer Ruhepause wird sich das Orchester unter GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß auf eine neue Reise begeben, die ausschließlich im Dienste der Wehrmachtsbetreuung steht.

In zwei Chorkonzerten der Stadt Ludwigshafen/Rh. vermittelten der Beethoven-Chor, der Männerchor des Lehrergesangvereins und das Landessymphonieorchester Westmark unter Leitung von Prof. Dr. H. M. Poppen *H. F. Schaubs* tief ergreifende deutsche Kantate „Den Gefallenen" für Sopran-, Alt- und Baritonsolo, Chor und Orchester, *Hermann Reutters* „Gesang des Deutschen" nach Hölderlin für Sopran- und Baritonsolo, gem. Chor und Orchester Werk 49 und *Max Regers* Gesang für eine Baritonstimme, gem. Chor und Orchester Werk 144a „Der Einsiedler" nach Worten von J. von Eichendorff.

Kurt Hessenbergs „Concerto grosso" kommt in Wilhelmshaven und in Straßburg zur Aufführung.

Karl Höllers „Heroische Musik" erklingt in den nächsten Wochen in Köln, Meißen, Stuttgart und Wiesbaden, sein „Cellokonzert" kommt durch Ludwig Hoelscher in Annaberg, Bielefeld, Salzburg und am Sender Hilversum zur Wiedergabe.

Einen außergewöhnlichen Beitrag zum *Mozart*-Jahr leistete das Wilhelm Stroß-Quartett mit insgesamt 82 Mozartprogrammen. Als Solist spielte Wilhelm Stroß in 14 Sinfoniekonzerten die Violinkonzerte A-dur und G-dur.

Karl Schäfers Sinfonie in C-dur kommt demnächst in Den Haag, Wiesbaden und Osnabrück zur Aufführung.

Der neugegründete städtische Chor in Arnstadt wird seine Arbeit mit dem Studium von *G. F. Händels* Oratorium „Der Feldherr" beginnen.

Prof. Walter Niemann (Leipzig) gab in Leipzig (Kaufhaus) und in seiner Vaterstadt Hamburg (Kleiner Conventgartensaal) mit außerordentlichen Erfolgen Klavierabende aus eigenen Werken. Dem Hamburger Klavierabend wohnten Reichsstatthalter Bürgermeister Dr. Krogmann und Gattin bei.

Die „Sinfonie C-dur" von *Karl Schäfer* wird demnächst in Wiesbaden, Osnabrück und Den Haag aufgeführt.

K. Schäfers „Tafelmusik für Orchester" erlebte im Städt. Sinfoniekonzert in Wilhelmshaven unter Leitung von MD Hering seine Erstaufführung.

Max Trapps „Nocturno" Werk 13 und Konzert für Orchester Nr. 2, Werk 36 kam soeben unter Fritz Klene.r zur Karlsbader Erstaufführung.

Die durch das plötzliche Hinscheiden ihres Leiters Dr. Hanns Rohr derzeit verwaiste Krakauer Philharmonie setzte ihre Arbeit mit einem Konzert unter Rud. Hindemith fort, der auch die übrigen Hauptkonzerte der laufenden Spielzeit leiten wird.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Münchener Komponist *Anton Würz* hat soeben einen Zyklus von drei Gesängen nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für Tenor und Klavier vollendet.

Hermann Simon schrieb für die Märchenreihe des Reichsrundfunks die Musik zu Heinz Grunows „Allerleirauh".

Hans Ebert, der Komponist der Oper „Hille Bobbe", arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper „Der arme Villon". Ferner erhielt er den Auftrag eine Oper um Florian Geyer zu schaffen.

VERSCHIEDENES

Reichenberg plant ein Kamillo Horn-Zimmer, in dem alle mit dem sudetendeutschen Komponisten in Zusammenhang stehenden Erinnerungsstücke gesammelt werden sollen.

Meiningen eröffnet in diesem Frühjahr ein „Musikgeschichtliches Museum" und hat außerdem das bereits bestehende Städtische Theatermuseum neugestaltet, sodaß beide Museen nunmehr alles erfassen, was in Meiningen auf dem Gebiet des Theaters und der Musik geleistet wurde.

Christian Sindings Arbeitszimmer wird auf Veranlassung des norwegischen Kultusministeriums dem norwegischen Volksmuseum auf der Halbinsel Rygdö bei Oslo in ähnlicher Weise eingereiht, wie dies seinerzeit mit Ibsens Arbeitszimmer geschah. Die Möbel und sämtliche Gegenstände werden im Museum so aufgestellt, wie sie Christian Sinding zu Lebzeiten umgaben.

MUSIK IM RUNDFUNK

In einer „Musik aus Niederland" im Rahmen der Sendereihe des Reichsrundfunks hörte man Musik von *Johan Wagenaar, Cornelis Dopper, Engelbert Röntgen* und *Alfons Diepenbrock*.

Prof. Walter Gieseking (nicht Prof. Walter Niemann, S. 91) spielte als Reichssendung von Saarbrücken aus ein Programm „Zeitgenössische Klaviermusik" mit Werken von *Julius Weismann* und *Walter Niemann*.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Rolf Ermeler-Lübeck brachte im Januar im Kopenhagener Sender mit dem dänischen Rundfunk-Orchester ein ungedrucktes Flötenkonzert von *C. Ph. E. Bach* mit großem Erfolg zur Aufführung.

In Rom kamen *Robert Schumanns* selten gehörte „Faust"-Szenen unter Bonaventura Somma zur Aufführung.

In Helsinki kam *Ottmar Gerstern* Oper „Enoch Arden" zu einer wohlgelungenen und stark beachteten Wiedergabe.

Die Scarlatti-Gesellschaft in Neapel bringt nach dem vorjährigen großen Erfolg der Aufführungen sämtlicher Klaviersonaten *Beethovens* in diesem Jahre des Meisters zehn Sonaten für Violine und Klavier zur zyklischen Aufführung.

Beethovens „Fidelio" kam erstmals in der Türkei und zwar im Volkshaus der republikanischen Volkspartei in Ankara, im Beisein des türkischen Staatspräsidenten Inönü und des deutschen Botschafters von Papen zur Aufführung.

Edwin Fischer begeisterte in Turin mit *Brahms'* d-moll-Klavierkonzert.

Die Berliner Philharmoniker hatten unter Wilhelm Furtwängler mit zwei Gastkonzerten in Kopenhagen stürmischen Erfolg.

Der Chemnitzer GMD Ludwig Leschetizky leitete ein Konzert des Römischen Kammerorchesters in Rom.

Das Essener Peter-Quartett befindet sich auf einer Konzertreise durch Siebenbürgen und Bergland-Banat.

Das Deutsche Theater in Oslo hatte mit *Humperdincks* „Hänsel und Gretel" einen großen Erfolg.

Der Niederländische Staatsrundfunk bringt in diesem Winter unter der künstlerischen Leitung von Professor Merx mehrere Werke von *Joseph Meßner* zur Aufführung, so u. a. „Drei Gesänge für Bariton und Orchester" mit Laurens Bogtman als Solisten.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1942 HEFT 4

Wilhelm Jerger.

Von Constantin Schneider, Wien.

Unter den ostmärkischen Komponisten der jüngeren Generation zählt der Wiener Wilhelm Jerger zu den bekanntesten, ist es ihm doch gelungen, sich durch eine verhältnismäßig große Zahl von Aufführungen seiner Werke — zum Teil von ihm selbst geleitet — in den Musikzentren des Reiches und des Auslandes, sowie den Sendern Anerkennung zu verschaffen, Grund genug, um sich einmal mit diesen Werken in ihrer Ganzheit zu beschäftigen, Wollen und Können des Schaffenden abzuwägen und als Ergebnis beider Kompositionen jenen letzten künstlerischen Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit festzulegen und über ihn zu berichten, wie er in seinem persönlichen Kunststil Wirklichkeit geworden ist.

Jergers musikalischer Bildungsgang beginnt schon in früher Jugend, denn der aus einer Wiener Bürgerfamilie stammende, am 27. September 1902 in Wien geborene, ist schon in der Zeit von 1910—1914 Sängerknabe im Peterlinischen Chor, eine treffliche Bildungsstätte, von der er bleibende Eindrücke empfing, vor allem aber die strengen a cappella-Werke aus klassischer Zeit als Ausführender erlebt, um sie nicht mehr zu vergessen. Es folgt sodann in den Jahren 1916 bis 1922 ein überaus gründlicher musiktheoretischer Lehrgang bei Eusebius Mandyczewski, dem Freunde Brahmsens, und Franz Moser, beide Hüter der altehrwürdigen Wiener Musiktradition. Dabei erwarb sich Jerger aber auch noch wissenschaftliche Schulung im musikhistorischen Seminar der Wiener Universität. Doch wurde ihm die alte Musik und ihre Denkmäler niemals ein leerer Regel- und Formelkram, sondern eine Erkenntnis und ein Erlebnis, das sich unmittelbar in seine eigene schöpferische Tätigkeit von zeitnaher Fassung umsetzen sollte. Schließlich fundierte er seine musiktheoretischen und -historischen Kenntnisse durch umfassende philosophische Studien, gleichfalls durch die Wiener Universität vermittelt, denen seine Werke die sorgfältige Auswahl der Texte, im inneren Gehalt aber die gedankliche, ja weltanschauliche Tiefe verdanken.

An der Wiener Musikakademie lernt er während dieser reich ausgefüllten Studienzeit jenes Instrument, das ihm Lebensberuf geworden ist, den Kontrabaß, lernt ihn bei einem trefflichen Meister, dem Professor Madensky und der junge Absolvent der Musikakademie wird schon im Jahre 1922 Mitglied des Wiener Staatsopern-Orchesters, das zugleich das weltberühmte Wiener Philharmonische Orchester ist; es wird zugleich für den jungen aufwärtsstrebenden Künstler zu einer unerreichten praktischen Schule, die ihm seit Jahren jedes neuere Orchesterwerk in allen Einzelheiten kennen lernen läßt, aber auch die international berühmten Dirigenten dieser Musikerkörperschaft vermitteln ihm immer wieder das Erlebnis ihrer meisterlichen Tätigkeit. Nach sechzehnjähriger Verbundenheit mit dem Orchester wurde Jerger nach der Heimkehr der Ostmark zum Vorstand der Wiener Philharmoniker und damit auf einen

der verantwortungsvollsten Posten im Wiener Kulturleben bestellt. Nicht unerwähnt sei, wenn man von Jerger als Orchestermusiker spricht, daß er über die Geschichte und Technik seines Instrumentes eine zwar wenig umfangreiche, aber doch tiefgründige und aufschlußreiche Arbeit veröffentlicht hat — im Rahmen der von Müller-Blattau herausgegebenen Sammlung „Hohe Schule der Musik" —, in der er, der geschulte Historiker, die Anfänge seines Instrumentes bis zurück in seine graue Vorzeit, der Großbaßviola da Gamba der Hochrenaissance verfolgt, aus ihr die dem modernen Instrument ursprüngliche Quartenstimmung ableitet und sie gegenüber der Fehlmeinung von der Quintenstimmung, beweist.

Als Komponist war Jerger von Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit an eigene, im Stil und in der Wahl der musikalischen Formen und der vertonten Texte, zuweilen ungewöhnliche Wege gegangen. Eine nicht allzugroße Zahl von Werken, die in der Mehrzahl seit ungefähr zehn Jahren den Weg in die Öffentlichkeit gefunden haben und die mit wachsender Teilnahme aufgenommen worden sind, stellen den prägnantesten Ausdruck einer nach reinster Form und tiefster Verinnerlichung ringenden Künstlerpersönlichkeit dar. Wenn aber die Anfänge seiner ersten, der Schule entwachsenen kompositorischen Tätigkeit in die Zeit um 1920 gefallen sind, so ist es weiter nicht verwunderlich, wenn er vorübergehend in den Bann der damals auch in Wien übermächtigen Atonalität geraten ist. Eine Reihe von Werken ist damals entstanden, darunter eine Symphonie und Kammerlieder zu Texten Richard Dehmels, die Jerger heute nicht mehr anerkennt und die daher auch hier nicht weiter besprochen werden sollen. Aber von diesem Umweg und Irrweg führte ihn sein gesunder künstlerischer Instinkt und die angeborene Begabung doch allmählich wieder zu einem tonalen, teils traditionsgebundenen, teils zeitnahen Stil. Bei Wahrung der tonalen Gesetzlichkeit und der natürlichen Akkordfunktionen ist dieser Stil eine lineare, die Grenzen der Tonalität zuweilen berührende Vielstimmigkeit, zumeist eingespannt in die strengen Formen längst versunkener Musikepochen, vor allem der musikalischen Barockzeit. In diesen Stilkreis gehören die Mehrzahl seiner Instrumentalwerke, von denen im einzelnen noch gesprochen werden soll.

Jergers Vokalmusik — zum kleineren Teil weltlich — ist in erster Linie dem Mystischen und Religiösen zugewendet. Auf vokalem Gebiet ist jedoch sein Stil grundverschieden von seinem, in der Formenwelt des Barocks verwurzelten Instrumentalstil. Er erscheint entmaterialisiert, entrückt in eine Sphäre musikalischer Mystik, für die ihm sein Landsmann Anton Bruckner als Vorbild gedient haben mag. Musikalisch entspricht dieser völlig anderen Welt eine zeitlose Tonsprache mit herben Harmoniefolgen, Parallelen von Quarten und Septimen, den Mixturen der mittelalterlichen Musik, aber doch immer in kühner, persönlicher Prägung und einer Erfindung, die niemals Abhängigkeit von Vorbildern verrät. In solcher teilweise archaïsierenden Technik berührt sich Jerger zuweilen mit dem herben Linienstil Hans Pfitzners, doch immer gewendet zur Melodik und Harmonik des Ostmärkers, der ein musikalisches Erbe von ganz besonderer Wesenheit sein Eigen nennt, das ihn von jedem anderen Stamm der Deutschen unterscheidet.

Auf vokalem Gebiet sind folgende Werke zu nennen: nach einer noch recht konventionellen Choralkantate „Es schaut der weite Kreis der Erde" für Soli, Chor und großes Orchester mit einer tüchtigen Allelujafuge schuf er zunächst in den „Drei geistlichen Gesängen" Marienlieder für Mezzosopran, Geige und Orgel. Die Gesangsmelodie zeichnet sich durch vornehme Schlichtheit und Volkstümlichkeit aus. Einprägsam genug wirkt sie durch ihre klare Linie. Die Orgelbegleitung ist bald altertümlich harmonisiert, bald kontrapunktisch verflochten mit der in hohen Lagen schwebenden Geigenstimme. In die gleiche Sphäre gehören die vielleicht noch mehr verinnerlichten „Geistlichen Volkslieder" für Alt und Orgel, zu Texten des deutschen Mystikers Angelus Silesius. Gleichem Zwecke der religiösen Erbauung, in Kirchen-, Gemeinde- und Gemeinschaftsgesang dienen die „Christuslieder", eine Folge von sechs Choralsätzen zu Worten des im ersten Weltkrieg gefallenen Dichters Reinhard Johannes Sorge. Die sechs Sätze sind zugleich gegeneinander klar abgewogen, in den Kontrasten der Stimmung, der Satztechnik der Klangmittel. So folgen auf den „Blumen" überschriebenen, leicht wie ein Reigen seeliger Geister dahinschwebenden zweiten Satz der ernste Choral des dritten, der glaubensstarke Hymnus

des vierten, während der fünfte fugenartig einſetzt und ein Choral das Ganze abrundet und -ſchließt.

Auf dem Gebiete der weltlichen Vokalmuſik ſind die „Altdeutſchen Minnelieder" hervorzuheben, denen Verſe aus Will Veſpers Dichtung „Ernte" als textliche Grundlage dienen. Es ſind vier tanzartige Lieder, zum Teil gelöſt in der Form, volkstümlich in der melodiſchen Haltung, doch wahrt die herbe Stimmführung der Begleitung das mittelalterliche Kolorit des Ganzen.

Von dieſen kurz beſchriebenen Werken knüpfen ſich die Fäden zu einer vorläufigen, aber doch gewaltigen Syntheſe, zu Jergers großem muſikaliſchem Volksoratorium, das freilich auch die inſtrumentale Komponente ſeines bisherigen Schaffens in ſich aufnimmt und auf einer höheren Ebene völlig neu geſtaltet. Daher noch ein Blick auf die Inſtrumentalwerke ſelbſt: Da ſind zunächſt zwei Gelegenheitswerke zu nennen, die aber doch über den Anlaß und den Augenblick hinaus an tieferer Bedeutung gewonnen haben. Es iſt zunächſt ein Orgelwerk, die „Introduktion und Chaconne für Orgel in a-moll", urſprünglich beſtimmt für die Eröffnungsfeier der im Jahre 1928 veranſtalteten großen Zauberflötenausſtellung in Salzburg, 1941 umgearbeitet und in dieſer Neufaſſung veröffentlicht. Dieſem Orgelwerk liegt die feierlich-geheimnisvolle Baßmelodie zugrunde, die die Sprecherſzene, alſo den Eingang zu Saraſtros Reich der Weisheit und Schönheit beherrſcht. Die formal aufgelockerte Introduktion bietet die Vorbereitung des Themas in improviſatoriſcher Art mit tokkatenartigem und virtuoſem Laufwerk. Das Mozartſche Thema, gegenüber dem Original auf acht Takte erweitert und rhythmiſch verändert, wird in ſieben Variationen in vielfachen kontrapunktiſchen Künſten ſtreng verarbeitet, in allmählicher rhythmiſcher und dynamiſcher Steigerung ausgeweitet, um mit einer Huldigung für Mozart, in ſtrahlendem A-dur auszuklingen.

Die kurze „Philharmoniſche Feſtmuſik" für Blechbläſer, Schlagwerk und Orgel iſt in der Anlage dreiteilig, wobei im Mittelpunkt der Ambroſianiſche Lobgeſang in Choralharmoniſierung ſteht. Das prächtig klingende Werk iſt ſeit November 1936 zur offiziellen Feſt-Hymne des Wiener Philharmoniſchen Orcheſters erklärt worden.

Jergers „Partita für Orcheſter" Werk 21, die ein beliebtes Konzertſtück geworden iſt, fügt in prägnanter Kürze vier ſtiliſierte Tanzſätze aneinander. Jeder der einzelnen Sätze entſteht, getreu dem Stil der Barockzeit, aus einem einzigen, immer ſich weiter fortſpinnenden Motiv. Innerhalb des gegebenen formalen Rahmens wird in Klangfarbe und Harmonik — die Verwendung von Beckenſchlägen und Xylophon hat freilich manches unbegründete Kopfſchütteln hervorgerufen — die äußerſte Ausdruckskraft erreicht, dabei werden auch alle Möglichkeiten des Kontraſtes, wie ſie der Gegenſatz von vollem Orcheſter, Inſtrumentalgruppen und Soloinſtrumenten bilden, oder polyphone und homophone Stimmführung, voll ausgenützt. Auf die „Intrada" folgt die langſame, feierliche „Pavane", ein lebhaftes „Rigaudon" und zum Beſchluß eine ausgelaſſene „Tarantella". In der Klarheit und dem inſtrumentalen Glanz iſt der Erfolg dieſes Werkes begründet.

Stiliſtiſch folgt ihm unmittelbar das größer dimenſionierte „Concerto grosso für Streicher und Klavier (Orgel ad libitum)". Im ſtrengſten Sinn des Wortes iſt es kein richtiges Concerto grosso mit einem Enſemble konzertierender Soloinſtrumente, ſondern ein richtiges Orcheſterkonzert, zum Teil in der Vivaldiſchen Form, wobei dem Klavier nur an wenigen Stellen der Rang eines Soloinſtrumentes zukommt. Wieder iſt die alte Form gewahrt, aber in ſie eine zeitnahe Muſik gegoſſen, voll kühner Harmonik und geſunden urſprünglichen Einfällen.

An dieſer Stelle iſt das Schaffen Jergers zu jener Reife gelangt, die es ihm ermöglicht, die beiden getrennten Ströme ſeines Schaffens, die wir von ihren Urſprüngen her verfolgt haben, zu vereinen: ſein bisher mächtigſtes Werk, Inſtrumentales und Vokales vereinigend, wird nun abgeſchloſſen. Es ſind die „Hymnen an den Herrn", Werk 25, für drei Soli (Sopran, Alt, Bariton), Knabenchor, gemiſchten Chor, Orcheſter und Orgel, welches Werk aber nach ſeiner Haltung, ſeiner textlichen Grundlage, ſeiner muſikaliſchen Diktion als Volksoratorium bezeichnet werden kann. Den Text hat der Tondichter in freier Weiſe, aber auf das ſorgfältigſte aus den Werken von deutſchen, geiſtlichen Dichtern, wie Angelus Sileſius, Paul Schulz

und Paul Gerhardt ausgewählt, aber auch manches packende und poetische Bibelwort herangezogen. Eine mächtige instrumentale Introduktion eröffnet die Reihe der Chorsätze, die zum Teil in Fugenform gehalten sind, zum Teil in der schlichten Gestalt des deutschen Chorals, meist in einer so ursprünglichen melodischen Fassung, daß sie jeder Zuhörer versteht und mitsingen könnte. Diese Chöre verbinden solistische Partien, die nicht nur Abwechslung, sondern auch dramatische Steigerung hervorbringen. Von dem düsteren einleitenden Chor, zu den Bibelworten: „Herr, errette unsere Seele von dem ewigen Tod" ausgehend und allmählicher sich immer zuversichtlicher belebend, klingt das Werk schließlich mit dem triumphalen „Tanz- und Freudelied" aus: „Nun ist er da, der Retter, der Herr!" — Es ist, als Ganzes überblickt, kein biblisches Oratorium, keine biblische Historie, kein individuelles, sondern ein Gemeinschaftserlebenis, aber kein Erleben in ferner versunkener Zeit, sondern in allem und jedem gegenwarterfüllt, zeitnah das Erleben unserer Zeit selbst und zugleich ihr größtes Erlebnis in Tönen darstellend, wenn es auch in den Einzelheiten eine Gestaltung erfährt, die an eine bestimmte Stilepoche, und zwar die Barockzeit, denken läßt.

An der inneren Wende dieses Werkes, dort wo sich der letzte und höchste Aufschwung hoffnungsvoll entscheidet, ist eine Instrumentalpartie von gewaltigen Ausmaßen eingefügt, die „Symphonischen Variationen" über das Choralthema, das vorher im vollen Chor erklungen ist. Dieses glänzende Orchesterwerk, vom übrigen Oratorium vorläufig noch losgelöst, hat seit seiner Uraufführung im Wiener Rundfunk seinen Weg durch die deutschen Konzertsäle gemacht.

Das schlichte Choralthema wird in acht umfangreichen Variationen von reichster kontrapunktischer Prägung verarbeitet, die sinnvoll zu immer freierer und fantastischerer Gestaltung fortschreiten. Eine achtteilige Passacaglia, gebildet aus den ersten Takten des Choralthemas, krönt den ganzen Variationenzyklus und verbindet ihn mit dem folgenden Abschlußteil des Oratoriums. Nach Abschluß dieses bedeutsamen Werkes ist Jerger wieder mit einem Orchesterwerk in die Öffentlichkeit getreten, die in vielen erfolgreichen Aufführungen bewährte „Salzburger Hof- und Barockmusik", einer fünfsätzigen Orchestersuite. Das thematische Gerüst bilden Themen alter Salzburger Meister der Tonkunst, die Vorgänger und zum Teil auch Lehrer Mozarts waren, zeitnah und ganz persönlich ist die Ausführung im modernen Orchestersatz und in der Instrumentation. Ehrwürdiges Erbe aus deutscher Musikvergangenheit wird wieder zur Gegenwart in dieser richtigen Salzburger Festmusik.

Im Jahre 1941 wandte sich Jerger mit einem Streichquartett der Kammermusik zu, um im strengen vierstimmigen Satz und in überlieferten kontrapunktischen Formen sein reiches Können zu beweisen. Die erfolgreiche Uraufführung, die dieses Werk durch das Schneiderhan-Quartett kürzlich erfuhr, verbürgt ihm weite Verbreitung.

Unser Überblick ergibt also eine Anzahl von stark persönlichen Werken. Von Werk zu Werk dringt die Persönlichkeit des Komponisten immer klarer durch, wie diese reiche Ernte aus einem ersten Schaffensdezenium beweist. Daß dieses Schaffen über diese vorläufige Ernte hinaus aber auch eine Verheißung bedeutet, das lassen uns genug Anzeichen, wie auch dieser Tatsachenbericht festzustellen versuchte, erhoffen. Schon jetzt ist die eindringliche Sprache dieser Werke in Klängen, Weisen und Worten nicht mehr zu überhören, sie sind darum auch jeder ehrlichen Förderung würdig.

Vom musikalischen Gottesdienst.

(Betrachtungen um die Berliner Domvesper.)

Von Werner David, Berlin.

Von „musikalischem Gottesdienst" kann in engerem oder weiterem Sinne gesprochen werden, je nachdem man das Gewicht mehr auf die liturgisch-kultische oder die allgemein-ethische Funktion der Musik legt. Stets wird es in der christlichen Kirche Aufgabe „musikalischer Gottesdienste" sein, die herrlichen Schätze der musica sacra im Dienste an der christlichen Botschaft lebendig werden zu lassen.



Wilhelm Jerger



Prof. Dr. Arnold Schering

Geb. 2. April 1877, gest. 7. März 1941

Bildnisbüste von Emma Cotta, Berlin

(Aufnahme: Linkhorst, Berlin)

Diese gottesdienstliche Aufgabe der Musik gewinnt in der Gegenwart erhöhte Bedeutung, die, wie man sagen möchte, in dem so verheißungsvollen zeitgenössischen Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiet bereits einen Widerhall gefunden hat. Der große Umbruch unserer Zeit fordert von der christlichen Kirche tiefgreifende, an die Wurzeln des Glaubens gehende Neubesinnung. Gleichzeitig suchen heute viele Menschen erneut Berührung mit dem christlichen Glauben. In dieser Situation ist die musica sacra — man denke vor allem an die Choraltradition oder die Messen und Passionen — einer der gesicherten Werte und damit einer der ruhenden Pole. Sie kann ihren Dienst daher auch dort erfüllen, wo das gesprochene Wort vielleicht versagt oder auf Ablehnung oder Unverständnis stößt. Menschen, für die die Musik Erlebniswert besitzt, haben sich schon oft durch die musica sacra wirksamer angeredet gefühlt als durch das gesprochene Wort des Predigers. Die Musik erfüllt ihre gottesdienstliche Aufgabe aber nicht schon aus sich selbst, sondern es kommt entscheidend — abgesehen von der Begnadung, die jedes wirkliche Erlebnis bedeutet — auf die seelische Grundhaltung des Hörers an. Hier liegen die eigentlichen Voraussetzungen dafür, ob die Musik für den Hörer Gebetskraft erhalten kann. Wo dies geschieht, wird er auch das Hindernis zu überwinden wissen, das darin besteht, daß die Musik durch ihr Wesen oder ihre Wiedergabe auch einem bloßen ästhetischen Genießen Vorschub leisten kann.

Die Musik ist heute im Kultus der christlichen Kirche bei weitem nicht mehr so verankert, wie sie es etwa in der Bach-Zeit gewesen ist. Der kultische Sinn der Musik hat sich noch am stärksten im katholischen Gottesdienst erhalten. In der protestantischen Kirche ist durch die Entwicklung zum Predigtgottesdienst dem liturgischen Inhalt des Gottesdienstes und damit auch der darin verwurzelten Musik immer mehr an Bedeutung genommen worden. Die Musik hat dort im sonntäglichen Gottesdienst zwar immer noch ihren festen Platz, aber man empfindet doch oft nur zu deutlich, daß sie dabei nicht viel mehr als die Bedeutung eines äußeren Schmuckes erfüllt, während sie doch dazu berufen wäre, mit der ihr eigenen elementaren Kraft das gottesdienstliche Geschehen zu durchdringen. Wo in der protestantischen Kirche in neuerer Zeit die Musik nach reicheren Gestaltungsmöglichkeiten suchte, mußte sie ihre Zuflucht nehmen zu Nebenveranstaltungen der verschiedensten Art, von der musikalisch-liturgischen Feier bis zum Orgelkonzert. Auf diese Weise entstanden an vielen Orten Einrichtungen, die als „musikalische Gottesdienste" vorbildlich sind. Am bekanntesten ist die Thomaner-Motette in Leipzig, die aus dem alten, schon lange vor Bach bestehenden Sonnabend-Vespergottesdienst mit Bußpredigt hervorgegangen ist und ihre musikalische Bedeutung in dem heutigen Sinne hauptsächlich seit dem Kantorat von Johann Gottfried Schicht (1810—1823) erlangt hat. Einen besonderen Namen hat sich auch die Dresdner Kreuzvesper erworben: dem Kreuzkantor Oskar Wermann (1875—1906) gebührt das Verdienst, sie als wöchentliche Veranstaltung eingeführt zu haben. In den folgenden Zeilen sei einmal die Aufmerksamkeit auf die wesentlich jüngere Berliner Domvesper gelenkt und dem Wesen des in ihr verwirklichten „musikalischen Gottesdienstes" nachgegangen.

Die Vespern im protestantischen Berliner Dom werden seit nunmehr zehn Jahren allwöchentlich von dem Domorganisten Professor Fritz Heitmann und dem Hof- und Domprediger D. Doehring abgehalten. Von Anfang an war der Besuch dieser Feiern äußerst rege; die dort aus allen Berliner Stadtteilen und Bevölkerungsschichten zusammenkommende andächtige Hörergemeinde füllt den Innenraum des mächtigen Kuppelbaues meist bis auf den letzten Platz.

Entbehrt die Berliner Domvesper auch die stolze Tradition der Thomaner-Motette und Dresdener Kreuzvesper, so ist für das Wesen der Domvesper doch bedeutsam, daß sie an die Tradition der sogen. „Abendmusiken" anknüpft, eine in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgehende, für die Berliner Kirchenmusikpflege charakteristisch gewordene Form orgelmusikalischer Veranstaltungen (für deren Namensbezeichnung offenbar das berühmte Lübecker Vorbild bestimmend war).

Der an der Berliner St. Marienkirche wirkende Otto Dienel (1839—1905) ist für diese öffentlichen Orgelkonzerte in Berlin bahnbrechend gewesen. Sein Nachfolger Bernhard Irrgang (1869 bis 1916), der spätere Domorganist, hat als erster die „Abendmusiken" zu einer allwöchentlichen Ein-

richtung ausgestaltet. Nach ihm wurde Walter Fischer Berliner Domorganist. Fischer, der vordem (von 1906—1918) an der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche die dort von Heinrich Reimann 1896 begründeten „Donnerstag-Abendmusiken" fortgeführt hatte, widmete sich am Berliner Dom bis zu seinem Tode (1931) der Pflege der gleichen Tradition. Ihm gebührt das Verdienst, die „Abendmusiken" zu Volkskonzerten im besten Sinne des Wortes entwickelt zu haben. Als sein Nachfolger wurde Fritz Heitmann an den Berliner Dom berufen. Heitmann war bereits Fischers Nachfolger an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. Die „Abendmusiken" wuchsen unter ihm dort über ihren ursprünglichen Rahmen hinaus und entwickelten sich zu Orgelabenden großen Stiles, die außerordentliche Beachtung fanden. Als Heitmann dann 1932 zum Berliner Dom hinüberwechselte, hätte daran gedacht werden können, auch dort die „Abendmusiken" im Sinne großer Orgelkonzerte fortzuführen. Den Erneuerungsbestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet entsprach es dagegen mehr, wenn den „Abendmusiken" durch gottesdienstliche Bindung ein neuer Sinn gegeben wurde. Dies ließ sich erreichen durch eine Zusammenfassung der „Abendmusiken" mit den am Berliner Dom ebenfalls traditionellen wöchentlichen Bibelstunden von D. Doehring, wobei das Ganze natürlich auch inhaltlich neu gestaltet werden mußte. So entstand die Domvesper.

Musikalische und theologische Verkündigung sind in der Domvesper mit Feinsinn gegen einander ausgewogen. Obwohl einer jeden von ihnen im Rahmen des Ganzen Gleichberechtigung eingeräumt ist, erfüllen sie doch die Funktion einander gegenseitig dienender Glieder.

Ein Leitwort (meist ein Lutherwort), das jeder Domvesper vorangestellt wird, weist die musikalische und die theologische Verkündigung in die inhaltlich-einheitliche Richtung. Die von D. Doehring in Verbindung mit dem Leitwort gewählten Verse des Gemeindechorals sowie die jeweilige zeitliche Stellung der Domvesper im Kirchenjahr sind die weiteren Anknüpfungspunkte für die musikalische Gestaltung der Domvesper.

Der Domvesper ist eine schlicht-einfache gottesdienstlich-liturgische Grundform gegeben, innerhalb deren im allgemeinen Orgel und Sologesang, Gemeinde und Domprediger wechselweise an der Verkündigung beteiligt sind. Besondere Ziele im Sinne der „liturgischen Bewegung" werden mit der Domvesper nicht verfolgt. Die Veranstalter haben mit Bedacht der Domvesper eine Gestalt gegeben, die erwarten läßt, daß auf einer möglichst breiten Grundlage dort Menschen unserer Zeit innere Sammlung finden können.

Im Vergleich zur Thomaner-Motette und Dresdner Kreuzvesper ist in der Berliner Domvesper der gottesdienstliche Charakter am meisten ausgeprägt. In Leipzig und Dresden ist der im engeren Sinne gottesdienstliche Teil nur lose dem Ganzen eingefügt; in Leipzig kommt er in der Sonnabend-Wiederholung der Motette sogar ganz in Fortfall.

Der musikalisch-künstlerische Inhalt der Berliner Domvesper wird in erster Linie von der Orgel her gestaltet. Hier zeigt sich die Anknüpfung an die Tradition der „Abendmusiken". Von der Thomaner-Motette und Dresdner Kreuzvesper wird zu sagen sein, daß dort mehr der Chor der Träger des Ganzen ist. Neben der Orgel ist in der Domvesper der Sologesang der wesentlichste Faktor der musikalischen Verkündigung; er kommt, von Orgel und z. T. auch weiteren Instrumenten begleitet, mit dem deutschen geistlichen Lied aus alter und neuer Zeit, mit der Arienliteratur, den Solokantaten und geistlichen Konzerten zu Wort, womit den in dieser Musik verwurzelten Sängern und Sängerinnen schönste Aufgaben gestellt sind.

Mit der vorwiegenden Bedeutung der Domvesper als Stätte der Orgelmusik sind dort einem Meister des Instruments wie Heitmann außerordentliche Möglichkeiten geboten. Natürliche Beschränkungen ergeben sich aus der gottesdienstlichen Einordnung der Orgel sowie aus der Rücksicht darauf, daß der Aufnahmefähigkeit des durchschnittlichen Domvesper-Besuchers engere Grenzen gezogen sind (neben der Domvesper hat immer das sich an eine speziellere „Orgelgemeinde" richtende große Orgelkonzert im Dom seine Berechtigung behalten). Heitmann ist stets dafür eingetreten, daß gerade für das Näherbringen von Orgelmusik dem Hörer nichts Übermäßiges zugemutet werden darf; es sei hier die von Heitmann oft angewandte Übung erwähnt, ein schwerer eingängliches Werk im Verlauf einer Vortragsfolge zweimal darzubieten, da ein in kurzem Abstand wiederholtes Hören das Verständnis eher ermöglicht.

„Choralgebundene" und „freie" Orgelmusik haben in der Domvesper gleicherweise ihren Platz. An erster Stelle steht aber naturgemäß die „choralgebundene" Orgelmusik. Welcher reiche

Schatz ist auf diesem Gebiet in der Domvesper zu erschließen! Erklingt sie doch dort in unmittelbarer Bezogenheit auf das gesprochene oder gesungene Wort. In der Literaturauswahl wird in erster Linie immer wieder auf die Orgelmusik der „Alten Meister" bis Bach zurückgegriffen, bei der ja wahrhaft aus dem Vollen geschöpft werden kann. Als Höhepunkt dieser Gattung wird Bachs „Dritter Teil der Klavierübung" zu bezeichnen sein, jener monumentale Orgelzyklus, in dessen Mitte die Katechismuschoräle in je einer größeren und einer knapperen Bearbeitung (entsprechend Luthers Großem und Kleinem Katechismus) stehen. Es lag besonders nahe, dieses Werk, das Heitmann im Winter 1930 auf der Orgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche überhaupt zum ersten Male zu geschlossener Wiedergabe gebracht hat, auch im gottesdienstlichen Rahmen der Domvesper erklingen zu lassen; das ist wiederholte Male zu Bachs Geburtstag geschehen. Nach Bach hat erst wieder Max Reger der Orgel eine stattliche choralgebundene Literatur geschrieben. Heitmann, selbst ein Schüler Regers, hat diese Musik stets im Gottesdienst gepflegt und sie auch zum musikalischen Besitz der Domvesper werden lassen.

Von Anfang an hat die Domvesper es sich zur Aufgabe gestellt, von diesem repräsentativen Orte aus das zeitgenössische orgelmusikalische Schaffen weiteren Kreisen bekanntzumachen und nahezubringen. Erfreulicherweise kann festgestellt werden, daß dieses Schaffen besonders rege aus dem Geiste des Chorals gestaltet wird, und daß somit die Orgel, die ja wohl stets in erster Linie Kircheninstrument sein wird, die ihr gemäße Musik erhält. Die hauptsächlichsten Schöpfer solcher Musik, wie J. N. David, H. Distler, P. Höffer, H. Kaminski, A. Knab, H. F. Micheelsen, S. W. Müller, E. Pepping, G. Schumann, E. Wenzel u. a. m., haben alle in der Domvesper mit ihren Werken Eingang gefunden. Besonders J. N. Davids „Choralwerk" und E. Peppings „Großes und Kleines Orgelbuch" erscheinen in der Fülle der darin gebotenen Choralbearbeitungen, die „Gebrauchsmusik" im besten Sinne des Wortes sind, für die Bedürfnisse der Domvesper wie geschaffen und finden daher auch stärkste Berücksichtigung.

In der „freien" Formensprache gestaltete Orgelwerke, wie Präludien und Fugen, Toccaten, Fantasien, Passacaglien usw., werden regelmäßig an den Anfang und Schluß der Domvesper gestellt. Der Kreis der aus dieser Gattung gewählten Werke wird nicht zu eng gezogen. Nur allzu umfangreiche und übermäßig komplizierte Werke scheiden aus. Allgemeine Voraussetzung für die Eignung der herangezogenen freien Werke ist aber, daß sie sich dem gottesdienstlichen Rahmen einfügen lassen. Mehrteilige Werke (z. B. Präludium mit anschließender Fuge) werden häufig, wenn es die Gesamtstruktur des Werkes zuläßt, auf Anfang und Schluß der Domvesper verteilt, ähnlich wie mit dem Großen Es-dur-Präludium und Tripelfuge in Bachs „Drittem Teil der Klavierübung" verfahren ist. Das zum Schluß der Domvesper erklingende Werk hat nicht die Bedeutung eines „Auskehrers", sondern die Domvesper-Gemeinde harrt stets bis zum Ende des Orgelvortrages aus. In dem Umfang der berücksichtigten Literatur an freier Orgelmusik zeigt sich der große Fundus, der einem Meister wie Heitmann zu Gebote steht. So hat im Rahmen der Domvesper im Laufe der Jahre eine Gesamtaufführung der Orgelwerke von Bach, Bruhns, Buxtehude, Lübeck und Praetorius durchgeführt werden können. Von Max Reger ist in der Domvesper z. B. die Fantasie und Fuge d-moll Werk 135 b erklungen. Aus neuester Zeit wurden an freier Orgelmusik Werke wie die Passacaglia von W. von Baußnern, die Toccata und Fuge d-moll von W. Fortner, die Toccata von H. Grabner, die Passacaglia von W. Middelschulte, die Passacaglia und Fuge Werk 46 von H. Tiessen in den Gang der Domvesper eingefügt.

„Musikalische Gottesdienste" wirken in der Stille. Die in ihnen geleistete menschliche Arbeit, auch wenn die Größe des Geleisteten den strengsten Maßstab nicht zu scheuen braucht, geht ihrem tieferen Wesen nach doch jeder menschlichen Wertung aus dem Wege, denn sie will nur Dienst sein: Dienst am Einzelnen, an der Gemeinde, am Volk. So sind die Berliner Domvespern Dienst im Hinführen zur Musik und dadurch im Hinführen zur Herrlichkeit der christlichen Botschaft. In ihnen wird das Lutherwort, die schönste Rechtfertigung jeden „musikalischen Gottesdienstes", unter lebendigen Beweis gestellt:

„DEUS PRAEDICAVIT EVANGELIUM ETIAM PER MUSICAM".

Dem Gedenken meines toten Freundes.

„Still und ohne Schmerzen sank er von unserer Seite. Ich habe einen meiner besten Unteroffiziere verloren." Mit diesen Worten gibt der Kompanieführer Nachricht vom Heldentod Helmut Bräutigams. Eine verirrte Kugel hat ihn am 17. Januar dahingestreckt, wenige Tage nachdem seine Einheit im Osten zum Einsatz gekommen war. Mit seinen Eltern trauern alle, die das Glück hatten, ihn zu kennen oder ihm nahezustehen: Die besten Köpfe des deutschen Musiklebens geben ebenso ihrer Erschütterung über diesen unersetzlichen Verlust Ausdruck und verneigen sich vor dem Schmerz der Eltern des Komponisten, wie ungezählte Kameraden und Kameradinnen der HJ, in Sonderheit die Leipziger Rundfunkspielschar, und viele namenlose Pimpfe seiner Heimat, die er einst geführt hat. Nicht weniger groß aber ist die Trauer aller Musikliebenden, die als Soldaten ihre Pflicht tun.

Meine Trauer ist nicht geringer, denn ich habe mit Helmut Bräutigam meinen liebsten und treuesten Freund verloren. Wir fühlten einander durch Jahre hindurch brüderlich verbunden. Mir scheint jedoch, daß meine Trauer von anderer Art ist, denn ich gehöre nicht zu denen, die in ihrer Fassungslosigkeit Anklage erheben möchten gegen vermeintliche Schuldige, die es zuließen, daß Helmut Bräutigam überhaupt Frontsoldat wurde. Zweifellos ist mit ihm eine der hoffnungsvollsten Begabungen der jungen Komponistengeneration dahingegangen, allein, er war der beste Vertreter des neuen Typs, dem die Samtjacke früherer Zeiten ebenso unbekannt war, wie alle individualistischen Manieren, die Künstler von ehedem für sich beanspruchten. Nein, er war so vollkommen das Kind unserer Tage, daß er unbedingt auch Soldat sein mußte, und selbstverständlich Frontsoldat. Wie sehr er diese Überzeugung vertrat, beweisen zahlreiche Briefe an mich. Sie beweisen ebenso, mit welcher Freude er die Feder mit dem Gewehr vertauschte und mit welcher Gläubigkeit er ein kleiner Teil war in der gegenwärtigen größten Auseinandersetzung unserer Geschichte. Nach solchen Erwägungen bin ich der Überzeugung, daß Helmut Bräutigam durch seinen Heldentod sein Leben auf die höchste und männlichste Art erfüllt hat. Wie sehr ich in seinem Sinn spreche, erhellt überdies aus einem Gedenkartikel, den er seinem vor ihm gefallenen Freund Erich Wetzig widmete. Er fühlte klar und eindeutig die Verpflichtung in sich, selbst hinauszuziehen, um mit der Waffe das zu schützen, was ihm in der Heimat teuer war. Es ist daher müßig, jetzt noch zu rechten, vielmehr sehe ich in diesem hohen Pflichtgefühl Helmut Bräutigams den einzigen und höchsten Sinn seines Heldentodes.

So vorbildlich Helmut Bräutigam als Soldat auch seine Pflicht tat, so oft er auch schrieb, mit welchem Glücksgefühl er die hohe männliche Lust des Soldatenlebens empfinde, so wenig war auch draußen sein ureigenstes Reich von dieser Welt. Sein Kampf galt vielmehr dem inneren Reich, dem Reich, in welchem die Herzen und Seelen unseres Volkes ihre Heimat haben. In ihm bewegten sich seine Gedanken, so oft es der Dienst nur zuließ. Briefe von Feldwachen in Belgien, von einsamen Küstenwachen in Frankreich sind ein lebendiges Zeugnis seines immerschaffenden Geistes. Zahlreiche Soldatenlieder, die zum besten Liedgut zählen und von seiner Kompanie begeistert gesungen wurden, Volksliedsätze, Kantaten sind hier entstanden und wären nie geschrieben worden, hätte er nicht das aufrüttelnde Erlebnis des Krieges gehabt.

Mir scheint es jedoch müßig, hier auf Einzelheiten von Helmut Bräutigams Schaffen als Komponist einzugehen, denn als solcher ist er uns allen, seinen Freunden und Kameraden, nahe, als weile er noch bei uns. In den Reihen der HJ wird er in seinen Liedern, Kantaten und Spielmusiken für immer weiterleben. Er wird immer mit uns „auf Fahrt" sein, so wie er es zu Lebzeiten war. Darüber hinaus aber hat er für alle Zeiten seinen Platz in der deutschen Musik überhaupt. Wichtig scheint mir hingegen, den Dichter Helmut Bräutigam zu würdigen. Es handelt sich dabei nicht um einen Hinweis darauf, daß er zu eigenen Worten zahlreiche Weisen fand, sondern um einen Hinweis auf sein selbständiges dichterisches Werk. Es ist die Frucht jahrelanger intensiver literarischer Betätigung und ist nunmehr in einer Reihe von Gedichten, Novellen und Aufsätzen auf uns gekommen, die ebenso zur Bewunderung zwingt wie sein musikalisches Werk. Wie dieses den weiten Raum von der lustigen Volksliedkantate — und welche Fülle trefflichsten Humors bergen sie — bis hin zu den kunstvollsten kontrapunktischen Bauwerken umfaßt, so erfüllte auch der Dichter alle Bezirke poetischer Äußerung. Er schreckte seine Pimpfe mit dem selbsterfundenen „Autofriedhofsgeist", daß sie mit fiebrigen Augen seine Jungens-Erzählungen aufnahmen und abends lange keinen Schlaf finden konnten. Und er beherrschte und bevorzugte die Form des Sonetts und erfüllte sie mit wunderbar reinen und klaren Worten Hölderlinscher Prägung. Als letzte und beste Arbeit hinterließ er eine Gedichtreihe „Den Freunden", mit der er uns aus dem Felde den letzten Gruß sandte.

Durch all die Jahre hindurch vernahm ich nun das gewaltige Crescendo seines Schaffens, durch das er sich mit den Kräften einer Urbegabung den Weg in die Unsterblichkeit zu bauen im Begriff war. Es ist zu einem Zeitpunkt jäh verstummt, da ich ihn noch lebend und kämpfend glaubte. Nun er von uns gehen mußte und im weiten Osten zur letzten Ruhe gebettet liegt, muß ich mich beugen und zu den Worten seines Vaters bekennen: „Er, den wir alle liebten, ist nicht mehr!" Ja, wir Freunde liebten ihn. Alle liebten ihn, die eine Stunde nur seiner teilhaftig werden durften: seine Lehrer, seine Freunde, seine Schüler, seine Pimpfe und HJ-Kameraden und viele Namenlose, seien es Bergbauern des Erzgebirges, denen er alte Volkslieder ablauschte, seien es seine Kameraden von der Kompanie, denen er verschwenderisch seinen schöpferischen Reichtum darbot, seien es Dorfbewohner auslandsdeutscher Volksgruppen, von denen er altes Volksgut in reichem Maß in die Heimat holte und die ihm dafür ihre Zuneigung schenkten. Sie alle liebten ihn, der der Besten einer war.

Wir Freunde aber treten zusammen und wollen fortan sein Erbe hüten, das uns teuer ist. Erfüllen wir weiterhin als Soldaten unsere Pflicht und erheben wir unsere Herzen im Gedenken an

HELMUT BRÄUTIGAM,

der uns jungen Komponisten für immer das Vorbild sein wird, huldigen wir seinem Geist und lassen wir seine Werke überall da erklingen, wo Menschen der Erhebung, des Frohsinns und der Heiterkeit bedürfen, wo sie nach der großen, echten Kunst verlangen, denn im Dienste unserer Kunst brachte er gläubig und tapfer das höchste Opfer.

Hermann Wagner

Gefreiter in einem Geb.-Artillerie-Regiment.

Roſſinis muſikaliſches Teſtament.*)

Erſtmalig ins Deutſche übertragen von Dr. Walter Klefiſch, Köln.

Paſſy bei Paris, 26. 8. 1868.

An Doktor Filippi.

Sehr verehrter Herr Doktor! Ich kann meinen Freund Graf P. Belgioioso nicht nach Mailand abreiſen laſſen, ohne ihm dieſe wenigen Zeilen mitzugeben, in denen ich Ihrer gedenke und Ihnen das Gefühl meiner Dankbarkeit für die regelmäßige Überſendung der Zeitſchrift Mondo Artiſtico ausdrücken möchte, deren gelehrter Direktor und zugleich umſichtigſter Kritiker für die dramatiſch-theatraliſchen Schöpfungen und die ſchönen Künſte Sie ſind. Außerdem empfinde ich das Bedürfnis, Ihnen tauſend Dank zu ſagen für das beſtändige Wohlwollen, das aus allen Ihren intereſſanten Artikeln zugunſten des Peſareſen ſpricht.

Ich erfuhr kürzlich, daß einige Ihrer Kompoſitionen in Mailand in verſchiedenen Konzerten mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden ſind. Sie können glauben, mein lieber Doktor Filippi, daß mich dies von Herzen freut.

Es freut mich auch, Ihnen ſagen zu können, daß die kleine Arie in A, die Sie mir in meinem Haus in Paris mit etwas verſchleierter Stimme vorgeſungen und vorgeſpielt haben, mir immer noch durch den Kopf geht. Beſagte Arie im venezianiſchen Dialekt iſt ein wahres Kleinod. Man wird, bei Gott, nicht ſagen können, daß das ſogenannte Zukunftsmuſik ſei!!!

Was übrigens dieſes ſo viel und unrichtig erörterte Thema angeht, ſo drängt es mich, Ihnen zu ſagen, daß ich, wenn ich gewiſſe häßliche Worte wie Fortſchritt, Verfall, Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart, Konvention uſw. leſe, eine Übelkeit im Magen verſpüre, die ich mit aller Mühe zu unterdrücken verſuche. Wenn es mir gegeben wäre, mich Ihrer gelehrten Feder zu bedienen, was für Lektionen wollte ich dieſen Naſeweiſen geben (die man für muſikaliſche Demoſtheneſſe hält), die über alles reden und nichts klären können. Dieſe möchten ſogar heute das als neu und ſelten (peregrino) ausgeben, was ſozuſagen vorſintflutlich iſt. Von deklamierter Muſik, von dramatiſcher Muſik ſprechen dieſe Gelehrten! Man muß annehmen, daß dieſen Herren unbekannt iſt, daß die berühmten Dufay und Goudimel vor ungefähr einem halben Jahrtauſend ausſchließlich deklamierte, taktloſe Muſik ſchrieben. Die berühmten Caccini und Peri ſetzten dann dieſen Stil fort und nannten ihre Kompoſitionen Opern im rezitativiſchen Stil. Schließlich haben der Muſiktitan Glinka und Genoſſen, wie mir ſcheint, den deklamierten und dramatiſchen Stil zur Genüge eingeführt!

Glauben Sie nicht, mein guter Doktor Filippi, daß ich grundſätzlich antidramatiſch eingeſtellt ſei, nein, keineswegs. Ich war aber Virtuoſe des italieniſchen Belcanto, bevor ich Komponiſt wurde, und teile die philoſophiſche Maxime des großen Dichters, der ſagt:

Alle Arten ſind gut,
Ausgenommen die langweilige.

Was nun den gegenwärtigen Fortſchritt unſerer lieben Kollegen anbetrifft, ſo muß man zugeben, daß die durch Hoffnungen, Furcht, Revolutionsgeiſt und Anderem herbeigeführten ſozialen Umwälzungen die armen Komponiſten (die hauptſächlich für Brot und Ruhm (per fame e fama) arbeiten) unvermeidlich dazu zwingen, ſich den Kopf zu zerbrechen, neue Formen, heterogene Mittel zu finden, um die jungen gleichaltrigen Generationen, die zum großen Teil über den Raub, die Barrikaden und ähnliche Sächelchen empört ſind, zu zerſtreuen!!

Es ſteht jetzt bei Ihnen, verehrter Kritiker, den jungen Komponiſten mit allem Nachdruck zu predigen, daß bei dieſen Neuerungen weder von Fortſchritt noch von Verfall die Rede ſein kann, und ihnen gleichzeitig zu ſagen, daß dieſe ſterilen Erfindungen allein der angeſtrengten Arbeit und nicht der Inſpiration ihr Leben verdanken; daß ſie ferner den Mut haben ſollen, ſich von den konventionellen Gewohnheiten zu befreien und ſich heiteren Gemüts und mit vollem Vertrauen dem hinzugeben, was göttlich und verführeriſch in der italieniſchen Muſik

*) Anläßlich des 150. Geburtstages G. Roſſinis am 29. Februar. Zehn Wochen nach Abfaſſung des Briefes ſtarb Roſſini.

ist: die einfache Melodie und die Mannigfaltigkeit im Rhythmus (melodia semplice e varietà nel ritmo).

Wenn die jungen Kollegen diese Gebote befolgen, werden sie leicht ihren Hunger stillen können und den ersehnten Ruhm erlangen, und ihre Werke werden lange leben wie die unserer alten heiligen Väter Palestrina, Marcello, Pergolese und wie unzweifelhaft auch die der berühmten Mercadante, Bellini, Donizetti und Verdi aus unserer Zeit.

Sie werden bemerkt haben, scharfsinniger und vielgeliebter Doktor Filippi, daß ich den Begriff Nachahmung bei der Empfehlung für die jungen italienischen Komponisten mit Absicht übergangen und nur von der Melodie und dem Rhythmus gesprochen habe. Ich werde allzeit unerschütterlich bleiben in dem Glauben, daß die italienische Musik (besonders die Vokalmusik) ganz absolut und ausdrucksvoll, niemals aber nachahmend ist (tutta ideale ed espressiva, mai imitativa), wie es gewisse materialistische Philisophaster wahrhaben wollen. Es sei mir erlaubt zu bemerken, daß man die Empfindungen des Herzens zum Ausdruck bringt und nicht nachahmt.

Um nun meine Anschauung bezüglich der Musik zu vervollständigen, füge ich hinzu, daß der Begriff ausdrucksvoll keineswegs die Deklamation und noch weniger die dramatische Musik ausschließt. Im Gegenteil, ich versichere, daß er sie bisweilen fordert. Die absolute und ausdrucksvolle Musik führt dann zum vornehmen, einfachen, verzierten und leidenschaftlichen Gesang (das, was ich bevorzuge).

Es sei aber ein für alle Mal gesagt, daß die Nachahmung die Apanage, die unzertrennliche Gefährtin und oft die vornehmste Hilfe der Schöpfer der beiden schönen Künste, der Malerei und Bildhauerei, ist. Zu der Nachahmung muß sich dann ein vornehmes künstlerisches Empfinden gesellen und ein wenig Genie (mit dem die Natur wenig verschwenderisch ist). Dieses Letztere, das Genie, war und wird alle Zeit, obwohl es sich bisweilen gegen die Regeln auflehnt, Schöpfer des Schönen sein!

Um schließlich die beiden Wörtchen Fortschritt und Verfall nicht unerwähnt zu lassen, füge ich noch hinzu, daß ich allein in der Herstellung neuer Instrumente einen Fortschritt einräume (ein Fortschritt, der den Liebhabern der nachahmenden Musik so sehr zusagt, und vielleicht haben sie Recht). Ich kann daher einen gewissen Verfall der Vokalmusik nicht leugnen, da ihre neuen Schöpfer mehr zu dem wasserscheuen Stil tendieren als zu dem süßen, aus dem Herzen kommenden, italischen Gesang (all' italo dolce cantare che nell' anima si sente). Möge Gott jenen verzeihen, die diesen Verfall verursacht haben.

Leider bemerke ich, daß aus den wenigen Zeilen, die ich zu Beginn meines Briefes ankündigte, eine weitschweifige, verabscheuenswerte Epistel geworden ist. Bitte lächeln Sie nicht über die Sprache dieses konfusen Sammelsuriums, das ich allzu eilig niedergeschrieben habe, und sehen Sie Ihren Kollegen und aufrichtigen Bewunderer in G. Rossini, der von den Franzosen der Schwan von Pesaro, von den Lughesern (in der Romagna), den Landsleuten meines Vaters, der Schwan von Lugo genannt wird und sich selbst als Schöpfer einer neuen chinesischen Tonleiter Pianist 4. Ranges (ohne Rivalen) nennt.

Nun will ich schließen. Ich lege die Feder nieder. Laus Deo.

Der Maler-Dichter Adalbert Stifter und die Musik.

Von H. K. Kiefer, Pforzheim.

Angeregt durch den Bericht von Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover, „Ein Komponist als dramatischer Dichter" in der Zeitschrift für Musik 1941, Heft 6, S. 397, möchte ich im folgenden eines Künstlers gedenken, des Sudetendeutschen Adalbert Stifter, der als Erzähler zu den Größten der deutschen Dichter gehört und als Maler sehr beachtenswerte Werke geschaffen hat, wie in letzter Zeit Ausstellungen und fachmännische Besprechungen erwiesen haben. Eine Doppelbegabung, wenn nicht mit Goethe, so doch gewiß mit einem Gottfried Keller oder Viktor von Scheffel vergleichbar!

Was uns aber hier angeht, ist Stifters Stellung zur Musik. Wir können kein Zeugnis an-

führen, daß der Dichter irgendwann kompositorische Versuche gemacht hat; es ist auch wohl nirgends hervorgehoben, daß er ein Instrument mit besonderer Fertigkeit beherrscht hat, wenn wir dies auch bei seiner Ausbildung und Stellung als Lehrer für selbstverständlich halten dürfen. Daß aber musikalische Begabung mit der Ausübung der Musik nicht unbedingt zusammenhängen muß, ist jedem, der sich mit der Psychologie der Musik beschäftigt hat, durchaus bekannt. Wollen wir Stifters musikalische Anlagen erkennen, so müssen wir in seinen Schriften forschen. Als einjähriges Kind, so erzählt er uns selbst, wurde er zu einem Auferstehungsfest in der Kirche mitgenommen. Er glaubt noch dunkle Erinnerungen zu besitzen an „den Glanz, das Gewühl der Menschen" usw., aber: „Dann war etwas anderes, das sanft und lindernd durch mein Inneres ging. Das Merkmal ist: Es waren Klänge." Wir erinnern an Schiller, der von sich gesagt hat, daß seinen Dichtungen immer eine musikalische Stimmung — Klänge — vorausgegangen sei, aus der sich langsam die Worte kristallisierten. So wächst die dichterische Haltung des 1. Aufzugs seines „Tell" sehr bezeichnend aus dem Geläute der Kuhglocken, dem Kuhreigen und den drei Liedern des Fischers, Hirten und Jägers heraus.

Der zehnjährige Stifter hört eine Aufführung von Haydns „Schöpfung", die geleitet wird von dem Lehrer seines Heimatdorfes Oberplan. Er schreibt darüber: „Ich sang im Alte mit. Das Tonwerk machte einen so ungeheuren Eindruck auf mich, wie nachher nie ein Kunstwerk mehr. Ich war in die höchsten Kreise der Andacht und Gottesverehrung gehoben. Aus den Proben und der Aufführung merkte ich mir oft lange Strecken und sang sie, wenn ich allein auf Wiesen und Feldern war. Ich weiß nicht, ob jener Kindheitseindruck auf mein späteres Urteil einwirkte, vermöge dessen ich noch heutzutage „Die Schöpfung" für das erhabenste Tonwerk halte und sie nie ohne tiefste Rührung hören kann." Es war wohl nicht der Kindheitseindruck, der dieses spätere Urteil zustande brachte, sondern eine Gefühlsveranlagung, die den Dichter zu seinem Geistesverwandten Haydn zog und zu dem Stoff des Textes — was anders ist der Inhalt aller Werke Stifters als ein Preis der Schöpfung?

Von dem dreizehnjährigen Schüler der Gelehrtenschule der Benediktinerabtei Kremsmünster rühmt einer seiner Lehrer: „Er war ein eifriger und erfolgreicher, ja glänzender Schüler, aber sein Herz gehörte der Musik, der Malerei und Dichtkunst". Die Musik ist hier noch an erster Stelle genannt; sie wird also, namentlich als Kirchenmusik, dem jungen Klosterschüler mehr am Herzen gelegen haben als die Malerei und Dichtkunst. — Viel später, als die Muse der Dichtkunst fast allein von dem Geiste des Erzählers Besitz ergriffen hat, wirft eine Briefstelle des 52-Jährigen an seinen Verleger Heckenast einen blitzartigen Schein auf sein feines Empfinden für die Bodenständigkeit guter Musik. Stifter besucht in Triest die Oper: „Im Theater gefiel mir die italienische Oper weit besser, als ich je geahnt hätte. In Wien war sie mir widrig. So müßte ja auch eine Palme, mitten auf dem Glacis in Wien stehend, unerträglich sein". Wie viel Menschen sind heute so musikalisch, daß sie Verdi nur in Italien hören mögen? — In den „Feldblumen" schreibt Stifter von der Hauptperson, einem Maler, hinter dem er selbst steckt: „. . . . . manches Konzert kann er kaum erwarten; in die Oper und in das Ballett geht er gar nicht — der Einseitige."

Wichtiger als alles bisher Angeführte scheinen mir zwei Stellen aus den Werken des reifen Dichters zu sein, die beweisen, wie tief seine Seele im Musikalischen verwurzelt war. In einem der poetischen Briefe an den Freiherrn von Brenner steht das herrliche Wort: „Die Liebe ist die höchste Poesie, sie ist die weinende, jauchzende, spielende Musik!" — Höchste Poesie ist ihm — Musik! Goethe, der als Freund aller Künste die Musik gewiß hoch geschätzt hat, hätte diesen Satz nie schreiben können!

Die andere Stelle, in der sich wahres musikalisches Empfinden und psychologisches Verständnis paaren, lesen wir in der Novelle „Zwei Schwestern". Drei Mädchen verschiedenen Alters, die alle durch ihr Violinspiel hervorragen, werden hier von dem Dichter einander gegenübergestellt. Zuerst schildert er ein Konzert, in dem zwei Schwestern als Geigerinnen auftreten. Es sei mir gestattet, das Wichtigste wörtlich anzuführen: „Endlich begann die Musik des Orchesters — ich blickte auf sie (die ältere Schwester Theresia) —, sie stand ruhig und sah mit ihren ernsthaften Augen vor sich. Als der Augenblick gekommen war, wo sie einfallen mußte, lag die Geige mit einem leichten Ruck an ihrer Schulter — und im Augenblicke ging



ZFM-Archiv

Helmut Bräutigam

Geb. 16. Februar 1914,

Gefallen 17. Januar 1942 im Osten



Aufnahme: Mohrmann

Prof. Wilhelm Stahl

Geb. 10. April 1872

auch der schöne, gehaltene Ton durch die Räume und durch alle Seelen. Mir war es auf der Stelle klar, dieser Ton könne gar nicht anders als aus dem Herzen kommen, so wie alle folgenden aus dem Herzen kamen, weil sie so zu Herzen gingen. Ich habe in späteren Zeiten das Mädchen wohl noch spielen, nie aber mehr sprechen gehört, ich bin mit ihr nie mehr zusammengekommen und habe sie auch nicht kennen gelernt. Ich kann daher aus andern Umständen nicht beurteilen, wie tief ihr Fühlen sei: aber aus diesen Tönen war es mir eine Unmöglichkeit, zu denken, daß es nicht so sei. Ich mußte mit Befremden in das Antlitz eines noch so jungen Kindse schauen, das schon so empfand. Wie ihre Saiten durch die andere Musik hervortönten, wie sie so entschieden herausragte wie ein Mann: war es mir, als höre ich ein inniges, starkes, erzählendes und manchmal auch klagendes Herz. Gar schön aber war es, wie die Unschuld in dem Spiele herrschte — eine Unschuld, die, möchte ich sagen, nur bei Kindern möglich ist, welche noch an kein Ich denken, das gefeiert werden soll, sondern die Sache spielen, die ihnen das Einzige ist, das da gelte. Ich schäme mich daher nicht, es zu gestehen, daß ich von dem Kinde mit einer tiefen, schönen, sittlichen Gewalt erfüllt wurde. Ich klatschte daher auch nicht in die Hände, als sie endete, was aber unzählige andere mit fürchterlichem Gepolter taten. Ich kann nicht denken, daß diese das Eigentliche empfinden; denn wenn ein Künstler, also ein höherer Mensch — und jeder wahre Künstler muß das sein — vor uns steht, uns einen schönern, reinern Teil seiner Menschlichkeit vor Augen führt und die unsere zu sich emporhebt: dort ist mir, als sollten wir bescheiden verehren. Mit lustigem Beifallsklatschen und Rufen lohnt man nur den bezahlten Lustigmacher."

Nun spielt die noch jüngere Schwester: „Sie stand nicht, bevor das Spiel begann, mit dem Ernste, und ich möchte sagen, mit der Düsterheit da, wie die ältere getan hatte, welche wußte, was für ein tiefes und schwankendes Ding jetzt beginnen werde: sondern sie war wie ein zuversichtliches Kind, das eine schwere Aufgabe herzusagen hat, aber auch weiß, daß es dieselbe kann. Das Spiel fing an. Die Kleine spielte es mit Freudigkeit und mit Sicherheit — Theresa begleitete sehr bescheiden und half nur hie und da gelegentlich mit einem starken Striche aus. Da sie endeten, erhob sich ein rauschender, stürmender, tobender Beifall. Die kleine Künstlerin verbeugte sich freudig, wie eben ein Kind, das froh ist, daß es seine Sache gut gemacht hat. Ich dachte mir: Du liebes Wesen, das Herz mit seinen Freuden und Leiden muß noch nicht in dir erwacht sein; die Töne sind dir nette, gute Dinge, aus denen man recht schöne Sachen machen kann — aber du erfuhrst es noch nicht, welch eine Seligkeit und auch welch eine Wehmut in ihnen liegen könne."

Nach einigen Monaten hört der Erzähler, als er sich auf dem Landgute eines Freundes befindet, eines Nachts eine dritte Geigerin, ohne sie zu sehen. Er glaubt anfangs, es müsse Theresa sein: „Nach und nach erkannte ich die Töne einer Geige. Sie umspielten fast lieblich das sich mehr und mehr ermannende Gehirn, und als ich völlig wach und nüchtern war, waren es klare, reine, entschiedene und scharf gezogene Töne . . . So konnte ich weder selber spielen, noch habe ich je so spielen gehört . . . Das gab sich als höchste, edelste Kunst zu erkennen. Es war so ungemein genau begrenzt, kein Haar darüber und kein Haar darunter, es prägte sich klar, bestimmt und gegenständlich aus . . . Wenn es Theresa ist, so mußte ich denken: Ist denn das Kind in dieser kurzen Zeit um so viel älter geworden, daß die süße Unwissenheit sich gewendet hat, die uns sonst so entzückte? Oft ist es ja in dem Spiele gar nicht anders, als sei bereits die Glut der Leidenschaft darinnen. Es ist nicht mehr das Ding, das mit einfacher Liebe in den goldenen Tönen gespielt hat, bloß aus dem Grunde, weil sie goldene sind; sondern das ist sozusagen ein schreiendes Herz, welches seinen Jammer erkannt hat. Es lag in dem Spiele ein Schmerz und eine Sehnsucht, die so einleuchtend ausgesprochen waren, daß man sah, das sei nicht ein vorgespiegeltes Ding der Kunst, sondern das sei aus dem wirklichen, bitteren, erfahrenen Leben genommen. Es war für mein Ohr die ganz natürliche Steigerung des Herzens darinnen. Zuerst war eine sanfte Klage, die versuchsweise bittet, und, wiewohl vergeblich, hinschmilzt — dann war das heiße Flehen, das ein fernes, wohl erkanntes Glück so gerne herbeiziehen möchte — dann war die Ungeduld des Heischens, dann stand die Seele auf, und es war ein Zürnen, daß das Gut, das man geben wolle, nicht erkannt werde — dann war ein Hohn, der da sagt, wie hoch das eigene Herz steht, und wie es sich durch Verachtung rächen will — endlich war eine Fröhlichkeit, die es sich rauschend vorsagt, daß sie es sei. — Ich

dachte: Du armes, armes Kind! Was mußt du gelitten haben, daß du diese Dinge verstehest und sie mit der einzigen Stimme, die dir Gott in so reichlichem Maße gegeben hat, ausdrücken kannst!"

Es dürfte wenig Dichter geben — vielleicht E. Th. A. Hoffmann ausgenommen — die so klar und poetisch die drei Stufen der musikalischen Entwickelung dargestellt haben, wie es nach dem Angeführten Stifter gelungen ist. Das begabte Kind, die erwachende Künstlerseele, der durch freudvolle — und noch mehr: leidvolle — Erlebnisse gereifte Musiker stehen lebendig vor uns, geschildert von einem Manne, der tief musikalisch gewesen sein muß. Wie das Programm zu einer Symphonie entwickelt sich vor dem Leser das zuletzt beschriebene Geigenspiel der reifen Künstlerin — kein Musikbetrachter könnte die Eindrücke, die etwa Beethovens „Eroika" auf ihn gemacht haben, treffender in Worten ausdrücken.

Mehr als in andern Werken Stifters finden sich goldene Worte über Musik in der oben genannten Novelle „Feldblumen". Der Erzähler träumt von einem eigenen Heim und einer Gattin, die mit ihm dort lebt. Sie soll sich für seine Malerei interessieren, soll mit ihm darüber reden . . . „oder wir gingen dann zu ihrem Pianoforte hinein, zündeten kein Licht an, und sie spielte herrliche Mozart, die sie auswendig weiß (!), oder ein Lied von Schubert, oder schwärmte in eigenen Phantasien herum — ich ging auf und ab oder öffnete die Glastüren, die auf den Balkon führen, träte hinaus, ließe mir die Töne nachrauschen . . . . ." Der ästhetische Genießer der Musik begnügt sich nicht mit dem einfachen Hören (wie es heute der Rundfunk bietet), er weiß, daß Stimmung (das schöne Zimmer, die geliebte Frau, der Mondschein usw.) erst die Freude an der Musik vollkommen macht! —

Daß ein Dichter wie Stifter zu Mozart eine besonders tiefe Neigung hat, ist nicht zu verwundern. Über ihn und Beethoven werden wichtige Ausführungen gemacht. Man hat die Pastoralsymphonie aufgeführt. Der Erzähler ist in ein dem Konzertsaal fernes Stübchen geflüchtet, um ungestört den Klängen lauschen zu können: „. . . ich war also so gut wie allein. Auf dem weichen, weißen Samte des Lichtes nun wallte die Symphonie zu mir herein und brachte alle Idyllen und Kindheitsträume mit, und je mehr sie schwoll und rauschte, um so mehr zog sie gleichsam goldene Fäden um das Herz. Wie ist diese Musik rein und sittlich gegen den leichtfertigen Jubel unsrer meisten Opern! Auf unbefleckten, weißen Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele." — Es ist ihm unbegreiflich, daß im Anschluß an die Aufführung — getanzt werden soll. Bei Tisch wird über die Symphonie gesprochen: „. . . Der ewig alte Hader, in den man allezeit gerät, wenn man von Beethoven spricht, ob er oder Mozart vorzuziehen sei, entstand auch hier und ward mit Hast verfochten.*) Alle Damen waren Mozartistinnen . . . eine lärmende Kriegsfurie brach los. . . . Eine der Damen, Angela, sagt: „Ich bin nicht Kennerin genug, um anders als nach meinem Eindruck zu urteilen; aber mich reißt es hin, wo, wie in der Natur, großartige Verschwendung ist. Mozart teilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus, und schenkt jedem etwas; Beethoven aber stürzt gleich einen Wolkenbruch von Juwelen über das Volk; dann hält es sich die Hände vor den Kopf, damit es nicht blutig geschlagen wird, und geht am Ende fort, ohne den kleinsten Diamanten erhascht zu haben." — Stifter gehört also zu den verhältnismäßig wenigen, die damals schon (er setzt die Novelle in das Jahr 1834 — sieben Jahre nach Beethovens Tod!) nicht nur Mozart, sondern auch den „modernen" Beethoven in ihrer ganzen Tiefe erkannt haben. Man vergleiche damit Goethes Stellung zu Beethoven und Schubert! — Unter den Mitspielern der Symphonie ist ein weißhaariger Violoncellist, der mit dem Erzähler über die Musik spricht: „Mein Nachbar zerlegte mitten im Klingen und Singen der Tanzmusik kunstgerecht die Pastoralsymphonie und zog mich doch zuletzt ins Interesse, weil es aus dem Tonstücke Erinnerungen zurückrief, die sich eben jetzt an mein gewitterschwüles Herz wie Engelsflügel legten, weil sie wie reine Lichtstrahlen abstanden von der roten Pechfakel der Tanzmusik, die eben draußen in jubilierender Sinneslust geschwungen wurde. (Gibt es ein bezeichnenderes Bild für Tanzmusik?) — Ich sprach endlich hingerissen einige Worte über die Symphonie, und als meine Empfindung in der Stimme erkennbar geworden sein mußte, drückte mir mein begeisterter

*) Edvard Grieg sagte bei Verdis Tod, als er ihn neben Wagner den ersten Operndramatiker nannte: „Groß, größer, am größten gibt es nicht in der Kunst. Das Große ist groß und damit Punktum!"

Nachbar, wie ein Kind gerührt. beide Hände, und mir kam das Haarſilber auf ſeinem ſchönen Greiſenhaupt doppelt ehrwürdig vor." — Zum Schluſſe ſei hier noch eines Satzes gedacht, das den Dichter-Maler-Muſiker in einer Perſon deutlich kennzeichnet: Dem Erzähler, der als freier Maler lebt, iſt ein Amt in Ausſicht geſtellt, aber „glücklicherweiſe abgeſchlagen worden". — „Als ich mit dem lieben Beſcheide in der Taſche nach Hauſe kam, ſo war es nicht anders, als hüpften mir meine Farben entgegen und ſähen mich noch einmal ſo freundlich an: du kennſt das Gläschen mit dem Ultramarin; es ſah mit ſeinem Feuerblau wie ein tiefer Harmonikaton aus — der Purpur wie Liebeslieder — das Grün wie ſanfte Flöten — das Rot wie Trompetengeſchmetter, und ſo weiter."

Wer ſich die Zeit nimmt, alle Werke Stifters, auch ſeine Briefe, einmal auf ſeine muſikaliſche Begabung hin durchzuſehen, wird noch manches entdecken was hier nicht angeführt werden konnte. Eine weit über dem Durchſchnitt ſtehende Empfindung für Muſik iſt alſo bei dem Maler-Dichter unzweifelhaft vorhanden. Wenn trotzdem Stifter nie als Muſiker hervorgetreten iſt und die Muſik in ſeinen Werken nicht allzuoft berührt wird, ſo liegt der Grund darin, daß er die Summe ſeiner künſtleriſchen Kräfte, die ihm von Natur verliehen war, mit zunehmendem Alter allein auf die Dichtkunſt konzentrierte, ſodaß die muſikaliſche Anlage langſam verkümmerte. Es ſcheint mir, daß Doppelbegabungen viel häufiger ſind, als man allgemein weiß, weil gerade im Künſtler die Größe darin beſteht, daß er rechtzeitig ſeine Hauptbegabung erkennt und auf ſie allein die geballte Kraft einſtellt.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Unter den vielfältigen Muſikgenüſſen der letzten Wochen nehmen die Aufführungen neuer Schöpfungen eine beſondere Stellung ein. Im neunten Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters unter der verſtändnisvollen Leitung von Wilhelm Furtwängler hörten wir die erſtaufgeführten „Sinfoniſchen Variationen über einen Baß von Bach" aus der Feder des Nationalpreisträgers *Paul Höffer*. Aus einem chromatiſchen Choralbaß formt der Komponiſt ein fantaſievolles dreiſätziges Werk, das mit ſeinen zahlreichen kontrapunktiſchen Feinheiten, ſeiner klaren und beſtimmten Zeichnung einen Eigenwert darſtellt, wenn auch das rhythmiſche Oſtinato des letzten Satzes aus dem übrigen Rahmen fällt. Denn der hier allzu hartnäckig wiederholte Rhythmus iſt an ſich nicht originell genug, um in ſeiner Verarbeitung mit dem übrigen thematiſchen Gehalt der Schöpfung erfolgreich in Wettbewerb treten zu können. — Herbert von Karajan machte mit der Tondichtung „Enigma" („Rätſel") von *Janos Viski* bekannt, einem Schüler Zoltan Kodalys. Das preisgekrönte Werk ſchildert die Liebe zweier Schwäne in melodiſch weichem Ausdruck und farbſatten Klängen. Tonmaleriſche Einzelheiten und dramatiſche Partien können als Vorzüge gelten und zugleich als Unterſcheidungsmerkmale zu einem Werk mit ähnlicher dichteriſcher Vorlage, dem „Schwan von Tonuela" des Finnen *Sibelius*. Aber bei dieſem ſich unwillkürlich aufdrängenden Vergleich erſcheint Viski ſinnenfälliger und diesſeitiger, Sibelius verſchloſſener und ſtrenger, nur im Finale laſſen ſich Berührungspunkte in der Darſtellung des Todes ermitteln. — Hermann Abendroth beſcherte in eindringlicher Geſtaltung *Wolfgang Fortners* „Capriccio und Finale" als lokale Erſtaufführung. Der Titel ſtellt der Entfaltung eigenwilliger, ja bizarrer Regungen einen künſtleriſchen Freibrief aus, wenn auch das „Capriciöſe" bei Fortner ſelbſtverſtändlich techniſch und geiſtig überzeugend fundiert iſt. Starker ſchöpferiſcher Wille führt zu manchen intereſſanten ſubjektiven Kombinationen mit dem Höhepunkt eines motoriſch-ſpieleriſchen Finale, deſſen Thematik den Eigenheitsdrang am auffälligſten ſpüren läßt.

Sehr anregend ſind die Konzerte der „Akademie der Künſte". Bot ein Kammermuſikabend Werke von *Diſtler*, deſſen uraufgeführtes Streichquartett großen Anklang fand, ſowie von *Knab* und *Kaminski*, so führte eine weitere Veranſtaltung in die Welt der Orcheſterſprache. Der junge, beſtens bekannte *Heinz Schubert* ſtellte ſich mit ſeinem „Präludium und Fuge für Sopran und Streichorcheſter" vor. Man begegnet Heinz Schubert viel zu ſelten im Konzertſaal, aber jede Erneuerung ſeiner Bekanntſchaft iſt mit der beglückenden Erkenntnis verbunden, daß er uns etwas Beſonderes, Einmaliges zu bieten hat. Schubert ſetzt die Singſtimme in abgemeſſenen, wohl erwogenen und in der Wirkung ſparſamen Schritten einem ſcheinbar ſelbſtändig arbeitenden polyphonen Orcheſter gegenüber, deſſen Partitur allein eine nähere Einſichtnahme lohnen würde. Der geſchickte Aufbau gipfelt in den Halleluja-Vokaliſen, bei denen der Sopran von hymniſcher Höhe zu jubelnder Seelenfreude herabſteigt. Das iſt, als wenn der Himmel zerreißt und den Blick in unendlich weite Räume

voll keuſcher, reiner Innerlichkeit freigibt. Ein Klavierkonzert von *Johannes Przechowski* gibt ſich breit ausladend und ſchwerblütig auf dem Boden klaſſiſcher Form, geiſtig anſpruchsvoll und ehrgeizig. Den Höhepunkt des Akademiekonzertes bildete die Erſtaufführung von *Johann Nepomuk Davids* zweiter Orcheſter-Partita, unter Leitung des Komponiſten. Im Gegenſatz zur Erſten Partita nur drei Sätze. Überraſchend iſt bei David immer wieder die Neuartigkeit der muſikaliſchen Auffaſſung, gleichſam als wenn er mit jedem Werk völlig neu an die ſchöpferiſche Aufgabe herantritt unter Verzicht auf innere Beziehungen zu manchem bisherigen Schaffen. Zeigte die Erſte Partita Züge myſtiſchen Gepräges, ſo gelangt der Komponiſt auf dem Weg über das gehaltreiche, verſponnene, klagende „Intermezzo“ echt Davidſchen Charakters aus der Weltflucht zur Sinnenfreude des Finale, deſſen Scherzo-Thema dem erſten Satz entſtammt:



(Partitur im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Das Werk ſprüht von Einfällen, von überraſchenden Genieblitzen in der thematiſchen Verarbeitung und der wechſelvollen Inſtrumentation namentlich zum Schluß des dritten Satzes, der mit Lauf- und Trillerketten kaleidoſkopartig wandernde Stimmungsbilder ſchafft. Die Neuheit wurde in Berlin, das von jeher dem Wirken Davids beſonderes Intereſſe entgegenbringt, mit Begeiſterung aufgenommen.

Eines der größten Ereigniſſe war in den letzten Wochen die Wiederaufführung der *Pfitzner*-Kantate „Von deutſcher Seele“ mit dem unentbehrlichen Kittelſchen Chor unter Leitung von Hans Knappertsbuſch, der in tiefgehender Schürfarbeit vielfach bei langſamen Tempi ein genießeriſches Auskoſten der jeweiligen Stimmungen kundgab, ohne mit urgewaltigen dynamiſchen Steigerungen zu ſparen. Die Weitung ſeiner Gefühlsſkala verhalf zu erhebenden Eindrücken.

Fragt man nach Zeugniſſen neuer organiſatoriſcher Entwicklung im Muſikleben, ſo ſind die „Chorkonzerte der Hitlerjugend“ zu nennen, die uns nacheinander HJ-Chöre aus Wien (der bisher beſte Eindruck), München, Berlin, Königsberg u. a. vermittelten, und zweitens die neu eingerichtete Folge der „Beſchwingten Muſik“. Über die Programmform dieſer Veranſtaltungen im Reich herrſcht keineswegs Einheitlichkeit. Man kann als „beſchwingte Muſik“ Sinfonien von *Haydn*, den „Eulenſpiegel“ von *Strauß*, *Smetanas* „Moldau“ und *Egks* Bauernſtücke gelten laſſen, oder aber leichte Ouvertüren zwiſchen *Roſſinis* „Diebiſcher Elſter“ und der „Fledermaus“ (um im Vogelreich zu bleiben), mit *Liſzt*-Rhapſodien und Slawiſchen Tänzen von *Dvořák*. Oder mit anderen Worten: man kann ſich entweder nach der Seite der Konzertmuſik orientieren oder in Richtung der Kaffeehausmuſik mit ihrem bekannten Miſchprogramm. Die beſchwingten Berliner Konzerte ziehen das zweite vor, wenn auch rühmend die Einzelarbeit Fritz Zauns hervorzuheben iſt und die Eingliederung von neuzeitlichen Unterhaltungswerken (u. a. ein ſchwungvoller Konzertwalzer von *Werner Egk*) als Vorzug gebucht werden muß.

Nicht verlaſſen wollen wir das Berliner Konzertleben, ohne der erſtaunlichen „*Mozart*-Feier“ der Muſikhochſchule unter Leitung von Fritz Stein zu gedenken. Was dieſe Anſtalt im Verlauf von faſt zwanzig Konzertabenden aus allen Gebieten Mozartſcher Muſik geleiſtet hat, dürfte als vorbildlich für das deutſche Muſikerziehungsweſen gelten und bedeutet ein Ruhmesblatt in der Geſchichte der Hochſchule.

Wenig Neues iſt auf dem Gebiet der Oper zu berichten. Hier ſind lediglich einige anſprechende Neuinſzenierungen und Neueinſtudierungen zu nennen, ſo der „Barbier von Sevilla“ im Deutſchen Opernhaus, die „Salome“ in der Staatsoper und die „Verkaufte Braut“ in der Volksoper.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Rahmen der Gürzenich-Konzerte erklangen als örtliche Erſtaufführung die von *Richard Strauß* zur Feier des 2600jährigen Beſtehens des Kaiſerreiches Japan geſchriebene „Japaniſche Feſtmuſik“, die in üppiger Klangpracht und feſſelnder Melodik etwa in dem Stile des „Feſtlichen Präludiums“ dieſes Meiſters Bilder aus dem japaniſchen Leben (Meerlandſchaft, Kirſchblütenfeſt, Vulkanausbruch, Kampf der Samurai, Kaiſerhymne) wiedergibt und die im Lande der aufgehenden Sonne, wo man

bekanntlich besonders die Melodik eines Schubert liebt, gewiß herzliche Aufnahme fand, so wie sie auch hier lebhaft applaudiert wurde. GMD Prof. Eugen Papst, der als einer der dem Komponisten am nächsten stehenden Musiker dem Werke alle Sorgfalt angedeihen ließ, gab danach als stärksten Kontrast dazu *Carl Orffs* „Carmina burana", das bekannteste Werk des neuprimitivistischen Chorstils, das in der betonten Archaistik den kundigen Musikwissenschaftler und Bearbeiter Monteverdis erkennen läßt, wie die robuste Rhythmik und die subtile Klangmalerei (so im „Klagelied des gebratenen Schwanes") auf Vorbilder des nahen Ostens zurückgreift. Mit ausgezeichneten Solisten (Susanne Horn-Stoll-Darmstadt, Günther Baum-Wuppertal und Carl August Piller-Köln) und dem glänzend geführten Chor der Konzertgesellschaft sowie unserm städtischen Orchester erstand eine vorzügliche Wiedergabe, die starken Beifall auslöste. Das nächste Konzert bot neben *Mozarts*, fast sinfonisch gehaltener Serenade für Bläser Nr. 10 und dem, vom Meisterlehrer der Schulmusikabteilung Prof. Hans Haaß stilgerecht und werktreu gespielten Krönungskonzert die Uraufführung der „Musik für Streicher" von *Rudolf Petzold*, dem, aus Jarnachs Schule an der Kölner Hochschule hervorgegangenen und heute an der Frankfurter Heeresmusikschule wirkenden jungen Komponisten, der auch hier wieder den Ernst seiner musikalischen Gesinnung und die Gediegenheit seines Könnens bewährte. Sodann hörte man *Joh. Nep. Davids* Divertimento „Kume, kum, geselle min", das fast spielerisch alte deutsche Weisen kontrapunktisch auswertet und als Neuerung klangliche Finessen (wie Harfenglissandi und Celestatupfen) hinzufügt, die freilich dem Stil des Ganzen nicht immer entgegenkommen. Auch hier war Prof. Papst den Neuheiten ein hingebungsvoller Anwalt und verhalf ihnen zu freundlichem Beifall.

Der Kölner Bachverein, der derzeit in Vertretung des zum Heere eingezogenen Prof. Michael Schneider unter der sicheren Leitung des, an der Musikhochschule herangebildeten Organisten Hans Hulverscheidt steht, setzte sein diesjähriges Unternehmen, das gesamte Kantatenwerk des Thomaskantors vorzuführen, mit einer wertvollen Auswahl fort, worunter sich die Kantate Nr. 22 befand, mit welcher sich Bach 1723 in sein Leipziger Amt einführte. Mit jungen einheimischen Kräften, zu denen der bekannte Bochumer Baß Kaiser-Brehme trat, kam es zu einer wohlgelungenen Wiedergabe, der der Dirigent die g-moll-Fantasie und Fuge als Einleitung voransetzte. Die Kölner Chorvereinigung unter ihrem rührigen und tüchtigen Leiter Studienrat Wilhelm Bredack hatte sich diesmal ein volles Dutzend kleinerer Werke vorgenommen, darunter die „Kanonischen Betrachtungen über einen Choral" von dem, lange Zeit in Köln als angesehener Lehrer und Komponist wirkenden *F. W. Franke*, außerdem *Paul Gläsers* Seligpreisungen und Schöpfungen von *Albert Becker*, dem Lehrer Paul Graeners, von *Wörmann* und *Max Stange*. Mit Kölner Solisten und einem Laienorchester kamen alle Werke zu einer ausgefeilten und wirksamen Wiedergabe. Im Meisterkonzert sang Erika Rokyta bläserbegleitete Lieder von *Mozart, Spohr* und *Schubert*, und die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker bot meisterlich Divertimento *Mozarts, Michael Haydns* und *Beethovens*. Das Eckardt-Quartett, von Damen besetzt, zeichnete sich in klassischen und neueren Werken (darunter *Dvořák*) durch stilsicheres und klangschönes Musizieren aus. Das Berliner Freundquartett bereicherte das lebendige Kölner kammermusikalische Geschehen mit einer, den Klassikern gewidmeten und technisch wie musikalisch gleich erfreulichen Werkfolge. Im Rahmen der Rathauskonzerte der Stadt bot das Kunkel-Quartett ältere Kammermusik in stilkundiger Interpretation.

Die Konzerte junger Künstler brachten diesmal zwei Austauschveranstaltungen: aus Stuttgart kamen die Sopranistin Liselotte Rupp, eine geschmackvolle Künstlerin, dann die hochbegabte Geigerin Helga Jäckh, die u. a. *Pfitzners* anspruchsvolle Sonate glänzend meisterte und endlich die Pianistin Dora Metzger, deren Vortrag stoffliche Durchdringung und technische Überlegenheit nachgerühmt werden durfte. München sandte die Geigerin Karoline Kraus und die Pianistin Hedwig Moßbauer, die sich an *Bach* und *Chopin* mit bestem Gelingen heranwagten. Das 5. KDF-Konzert stellte die junge Geigerin Senta Otto, den Bariton Toni Muhs und den Klarinettisten Fritz Zimmermann wie die Kölner Pianistin Friedel Frenz als hochstrebende und begabte Künstler heraus. Die „Gedok" setzte sich für junge einheimische Sängerinnen (Lore Schröter-Hoppe, Else Bollweg-Barthel) und die Pianistin Magda Vahnenbruck ein, die *Bach, Händel* und *Brahms* mit vollem Erfolg interpretierten. Im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen sprach der Weimarer Konrad Huschke über Musiker, Maler und Dichter, wobei Klaviervorträge durch Annemarie Bohne und Lieder durch Helma Hesse mit schönster Wirkung den Vortrag umgaben.

Im Rahmen der Hochschulkonzerte hörte man ein neues Violinduo des Geigenlehrers Prof. Beerwald, ein interessantes und wirkungsvolles Stück, dann *Pfitzners* Sonate. Anton Schoenmaker-Wuppertal erwies erneut seine reife Geigenkunst, Anny Beuthel ihre, an der Musikhochschule bei Maria Philippi erworbene Gesangsfertigkeit und Eva Kesselring eine nicht alltägliche Gewandtheit in der Klavierbegleitung. Ein wei-

teres dieser Konzerte stand im Zusammenhang mit der neu begründeten Gesellschaft für neue Musik. Univ.-Prof. Dr. Bücken, als Vorsitzender sprach über den Sinn dieser Vereinigung, die neben den Jüngsten auch die, dem mittleren Alter Angehörenden nicht vernachlässigen will. Dann hörte man Werke von *Graener, Heuser, Hoeßlin* und *Kurt Rasch* sowie der Deutschbaltin *Sonja Eckhardt-Grammatté* für Gesang und zwei Klaviere. Trude Fischer (Alt) und Susy Mayweg, zusammen mit Friedel Frenz, stellten sich in den Dienst der guten Sache. In der gleichen Gesellschaft sprach Helmuth Degen über die Ziele der jungen Musik und sein eigenes Schaffen, aus dem man Kammerlieder durch Charlotte Pauels-Hoffmann und durch H. Otto Schmidt ein Klavierwerk hörte, die alle den Ernst der künstlerischen Gesinnung wie das Streben nach einer neuen Melodik auf rhythmischer Grundlage erwiesen. Das Auslandsamt der Dozentenschaft bot die Erstaufführung des Schweizers Hans Schaeuble, ein persönlich charaktervoll gehaltenes und gut gekonntes Werk, dem das einheimische Kastertquartett liebevolle Ausdeutung zuteil werden ließ. Weiter gab es Lieder des jetzt 50jährigen Finnen Kilpinen, dessen Weg von Köln seinen Ausgang an die breite Öffentlichkeit nahm, und denen die junge, hier ausgebildete Holländerin Gertrud Atema eine sorgfältige Wiedergabe zuteil werden ließ, zuletzt noch Klavierwerke Spaniens, Italiens, Rumäniens, Japans und Ungarns, von Prof. Hans Haaß virtuos nachgestaltet. Univ.-Prof. Dr. Fellerer zeichnete für die gelungene Veranstaltung verantwortlich. Einen Liederabend mit Franz Völker vermittelte „Kraft durch Freude" und gab damit Gelegenheit, die überlegene Kunst dieses Meistersängers an Werken von *Schubert, Wolf, Brahms* und *Pfitzner* zu bewundern.

Innerhalb einer Arbeitstagung der Musikerzieher, die von der Reichsmusikkammer veranlaßt und von deren Landesleiter Prof. Dr. Unger eröffnet wurde mit dem Hinweis auf die bevorstehenden Friedensaufgaben der deutschen Musik, trug die Abt. Schulmusik unter ihrem Leiter Prof. Stoverock alte Chormusik vor, und in Vorträgen handelten Prof. Stoverock, Prof. E. J. Müller und Rosemarie Cramer-Berlin über Ziel und Wesen des Gruppenunterrichts. Über die Weltgeltung der deutschen Musik sprach Univ.-Prof. Blume-Kiel, der den Ausgangspunkt dieser Welteroberung in dem Wirken der Mannheimer Schule sieht, auf deren Schultern (nach Hugo Riemanns nicht unbestrittener Ansicht) unsere Klassiker standen. Auch die musiksoziologischen Verschiebungen bezog Prof. Blume in sein Thema ein: die Entstehung der Musikgesellschaften und Musikverlage. Die derzeitige Werbetätigkeit deutscher Musiker im besetzten Gebiete dürfte ebenfalls in den Kreis dieser Betrachtungen gehören.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Es lohnt sich, einmal festzustellen, daß die sehr lebhafte Anteilnahme aller Kreise der Bevölkerung an den so vielfältig gebotenen musikalischen Veranstaltungen seit dem Beginn des Krieges, der bekanntlich einen so intensiven Aufschwung dieser allgemeinen Anteilnahme an kulturellen und künstlerischen Dingen überhaupt brachte, keiner Schwankung unterworfen war, und daß auch jetzt, am Ende des dritten Kriegswinters, die vielen Konzerte immer noch mit gleichem Eifer besucht werden. Ausnahmen bilden höchstens die Abende ganz unbekannter Konzertgeber. Noch bemerkenswerter aber ist es, daß sich auch jetzt noch, obwohl die Anforderungen und Anspannungen, die der Arbeitstag heute an die Berufstätigen stellt, stetig wachsen, die Singfreudigen mit unvermindertem Fleiß und ungebrochener Musizierlust zu ihren Proben in den Chorvereinen zusammenfinden, sodaß immer wieder Aufführungen großer und anspruchsvoller Chorwerke möglich werden. Wir konnten schon im letzten Bericht auf die Münchner Erstaufführung des „Liedes von der Mutter" von *Josef Haas* durch den Chor der Hauptstadt der Bewegung hinweisen; derselbe Chor hat jetzt unter der feinnervigen Führung Josef Kuglers in einem Volkssinfoniekonzert die selten vorgetragene „Nänie" von *Brahms* in einer feingeschliffenen, klangedlen Wiedergabe zu Gehör gebracht, und zu Ostern wird er — wie alljährlich — die „Matthäus-Passion" aufführen. Nicht minder Treffliches hat der Domchor, dessen hochverdienter Leiter und Erzieher Professor Ludwig Berberich jüngst seinen 60. Geburtstag feiern konnte, mit einer Wiedergabe der „Missa solemnis" geleistet, und ebenso ist der Chorverein für evangelische Kirchenmusik neuerdings eindrucksvoll mit dem *Brahms*schen „Deutschen Requiem" hervorgetreten. Auch sonst begegnete man im Rahmen der evangelischen Kirchenmusikpflege, um deren Förderung sich seit längerer Zeit neben Professor Friedrich Högner, dem unermüdlichen Anreger, ausgezeichnetem Programmgestalter, Organisten, Cembalisten und Chorleiter, auch Heinz Schnauffer mehrfach verdient gemacht hat, mancher sehr beachtenswerten chorischen Leistung.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf eine Feierstunde hinweisen, die der hervorragend geschulte und mit glänzenden Stimmen besetzte

„Chor der Singleiter der Wehrmacht" hier aus Anlaß eines Singleiterkurses gegeben hat. Wir haben kaum bessere Männerchorleistungen im Vortrag schlichter und kunstvoller, alter und zeitgenössischer Sätze gehört als von dieser Schar von Männern im feldgrauen Rock, die seit Jahr und Tag als Singleiter oder eben — zusammengeschlossen — als Chorsänger den Kameraden an allen Fronten und in allen besetzten Gebieten bestes Liedgut vermitteln und ihnen vor allem das unverfälschte deutsche Soldatenlied nahe bringen.

Reiche künstlerische Freuden schenkten uns wieder die Konzerte der Philharmoniker und der Musikalischen Akademie (Bayer. Staatsorchester). Oswald Kabasta erreichte mit seinen Philharmonikern in der Spielfolge dieses Winters einen leuchtenden Höhepunkt mit seiner Interpretation der Achten Sinfonie von *Bruckner*. In einem weiteren Konzert bot er neben sehr eindrucksvollen Aufführungen der 7. *Beethoven*-Sinfonie und des *Strauß*'schen „Till Eulenspiegel" auch ein neues Werk: eine Suite über altniederländische Volksweisen, „Gedencklanck" betitelt, von *Henk Badings* (geb. 1907 auf Java). In diesem breit entwickelten Werk lernte man einen Komponisten kennen, der es versucht, die Reize der als Melodiegrundlagen ausgewerteten alten Volkslieder mit der Klangzauberei des modernen großen Orchesters und mit der besonderen, aber nicht immer überzeugenden Eigenwilligkeit seiner Harmonik und Kontrapunktik zu vereinen. Sehr einheitlich im Stil und besonders erfreulich in seiner Gesamterscheinung wirkt das Werk freilich nicht — und für den deutschen Hörer ist das Verstehen des Stücks überdies noch dadurch erschwert, daß ihm kaum eine der verwendeten Volksweisen bekannt ist. Eine reinere Freude bereitete die Wiedergabe der Suite „Gli uccelli" („Die Vögel") von *Respighi* im 7. Akademiekonzert. Clemens Krauß wußte die Melodienanmut und die reichen Klangreize dieses liebenswürdigen Werks, das wohl die schönste unter Respighis ähnlich gearteten Suiten über Stücke altitalienischer Meister ist, wundervoll zur Wirkung zu bringen. Im gleichen Konzert dankte man ihm (und dem Staatsorchester) eine sehr edle Darstellung der *Schubert*'schen „Unvollendeten" und eine glanzvoll virtuose Wiedergabe des „Till Eulenspiegel" von *Richard Strauß*. Es war interessant und lehrreich, dieses köstliche Meisterwerk süddeutscher Sinfonik, das, wie erwähnt, kurz zuvor Kabasta so prächtig und lebensvoll dirigiert hatte, nun auch unter Krauß zu hören, der hier in besonderer Weise den Witz, den oft dramatischen Gestus dieser Musik und das sozusagen „Sprechende" ihrer Melodik spürbar zu machen verstand.

In einem weiteren Akademiekonzert gab es allerlei selten gespielte Kammermusik in vortrefflicher Wiedergabe zu hören: *Schuberts* Oktett, ein frühes Rondino für Streicher und Bläser von *Beethoven* und das ergreifende, herrliche Streichersextett von *Max Reger*. Von den übrigen Kammermusikkonzerten der letzten Wochen möchten wir noch einen Abend des um die vorzügliche Münchner Geigerin Gertrud Schuster-Woldan gescharten Frauen-Streichquartetts, einen heiteren *Mozart*-Abend des Strub-Quartetts und ein Gastspiel des Bulgarischen Streichquartetts Sofia nennen, das mit fesselnden Kompositionen bulgarischer Tonsetzer (Ljubomir Pipkov u. a.) bekannt machte.

In großer Zahl gab es natürlich wieder Solistenkonzerte, vor allem Klavierabende. Unter den Pianisten und Pianistinnen erregten besondere Aufmerksamkeit Rosl Schmid, Karl August Schirmer, Hugo Steurer, Winfried Wolf, H. M. Theopold, Julian v. Karolyi, Nadina Ferreri und Taras Mykyscha (ein in Wien lebender Ukrainer). Mit Begeisterung aufgenommen wurden die Konzerte zweier Geigerinnen: das der jugendlichen, genial begabten Guila Bustabo und das der rassigtemperamentvollen, durch eine glänzende Griff- und Bogentechnik und eine wundervolle Tongebung faszinierenden Neapolitanerin Lilia d'Albore. Bemerkenswert unter den Instrumentalistenabenden war ferner auch ein Orgelkonzert, in dem Dr. Alfred Zehelein seine rühmenswerte Organistenkunst vor dem anspruchsvollen Programmthema „Orgelmusik aus 5 Jahrhunderten" ausgezeichnet bewährte.

Zum Schluß sei noch einiger Liederabende gedacht. Die von jeher mit schönem Eifer und all ihrem intensiven künstlerischen Temperament für Zeitgenössisches eintretende Sopranistin Olga Maria Wismüller widmete ihr diesjähriges Konzert den Komponisten *Reger*, *Wolf-Ferrari*, *Armin Knab* und *Georg Vollerthun*. Der — im Hauptberuf als Arzt, als Röntgenologe wirkende — Tenor Dr. Erwin Schoen ersang sich mit einer herzhaften, innigen und klangedlen Wiedergabe der „Schönen Müllerin" von *Schubert* einen verdienten Erfolg. Höchste Bewunderung weckte das erste Konzertgastspiel der finnischen Sängerin Lea Piltti; die natürliche Schönheit ihres schlanken, aber sehr kernigen Soprans, die urgesunde, jede Schwierigkeit mühelos bezwingende Art ihres Singens und ihre große, Geist und Herz verratende Vortragskunst ließ den Beifall der entzückten Hörer kaum zur Ruhe kommen. Ihr ebenbürtiger Partner am Flügel war KM Hans Altmann. Lebhafte Erfolge ersangen sich endlich auch zwei hochgeschätzte Münchner Baritonisten: Hans Hermann Nissen und Gerhard Hüsch, dem man nach langer Zeit wieder einmal eine Darstellung des Magelone-Romanzenzyklus' von *Brahms* zu danken hatte.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Das fünfte Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde war in seiner Gänze dem ostmärkischen Tondichter *Franz Schmidt* gewidmet. Der Präsident der Gesellschaft, Franz Schütz, mit dem Orgelschaffen Schmidts seit je am besten vertraut, brachte einleitend die gewaltige vierteilige Chaconne in Cis in ihrer überwältigenden Größe und Erhabenheit zum Vortrag. Den Mittelpunkt des Konzertes bildete die 4. Sinfonie, mit der sich KM Franz Konwitschny, derzeit in Frankfurt a. M., sehr vorteilhaft als Dirigent von uns vertrautester und daher am subtilsten empfundener Musik einführte. Immer mehr erweist sich gerade diese Sinfonie als eine nach Anlage und Ausführung geniale Neuschöpfung, weil sie, und zwar auf dem Felde der absoluten Musik, in der Sinfonischen Form, nicht etwa einen neuen Weg sucht, sondern ihn mit der unfehlbaren Sicherheit des Genies beschreitet, als ein Werk, dessen Bau sich entwickelt mit der staunenswerten Selbstverständlichkeit, die nur eine starke und entschiedene schöpferische Kraft verleihen kann und die dem Zuhörer das beglückende Gefühl gibt, daß er sich hier einem höheren Willen und der Kraft, ihn künden zu können, anvertraut fühlt. Von bezaubernder Wirkung war auch, wie stets, die Wiedergabe der Szenen aus „Notredame" und „Fredigundis", mit Anny Konetzni, Hans Duhan und W. Wernigk als Solisten, die sich mit dem Stadtorchester und dem Dirigenten gleich hervorragend in den Dienst der hohen Aufgabe gestellt hatten. — Die 2. Sinfonie Schmidts hörten wir bald nachher in einem Sinfoniekonzert Hans Weisbachs und auch hier war die Wirkung eine tief überzeugende, zugleich ein schönes Zeichen dafür, daß die Wertschätzung Schmidts, für die gerade unsere ZFM stets in vorderster Reihe gefochten hat, in der Allgemeinheit bereits selbstverständlich geworden ist.

Im sechsten Sinfoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde machte uns Rudolf Moralt, zwischen *Wagners* „Faust"-Ouverture und *Strauß'* „Heldenleben" als funkelnden Glanznummern seines Programms, mit zwei kompositorischen Seltenheiten bekannt, deren gesanglichen Teil uns Else Schürhoff mit ihrer guttragenden schönen Stimme, feinster Deklamation und Wärme des Ausdrucks nahebrachte: zunächst „Acht Orchesterliedern" von *Philipp Freihofer*, die zu Stefan Georges „Hängenden Gärten" fein getönte Stimmungsbilder schaffen, ohne sich in billige Tonmalerei zu verlieren, und diese musikalischen Gebilde in melodischen Formen zusammenfassen; in *Respighis* Tongemälde von dem Schicksal der Quellnymphe „Arethusa" zeigt es sich, wie sehr die tonmalerische Begabung des Komponisten einem tief innerlichen Sinn entspringt, der sich dem seelischen Gehalt des in Tönen Dargestellten vollends hinzugeben weiß und gleichsam die Führung des formalen Gestaltens übernimmt.

Rudolf Moralt verdanken wir einen zweiten außerordentlich wirkungsstarken Konzertabend durch seine Aufführung von *Berlioz'* „Fausts Verdammung" im Gesellschafts-Konzert. Das Werk bezaubert nach wie vor, nicht allein durch den kontrastreichen Inhalt, sondern auch durch die Dramatik seiner Tonsprache. Freilich war die Darbietung auch diesmal wieder eine allerbeste; mit dem Stadtorchester und hervorragenden Chorvereinigungen (Singverein, Männergesangverein und Sängerknaben) teilten sich in die Ehren des Abends die glänzenden Einzelsänger: Ester Réthy (Gretchen), Helge Roswaenge (Faust), Paul Schöffler (Mephisto), Adolf Vogel (Brander) und Valerie Eschwé.

In dem von Dr. Karl Böhm geleiteten Philharmonischen Konzert gabs eine Uraufführung: die sinfonische Historie „Ariel degli Astri" des jungen italienischen Tondichters *Piero Calabrini* aus Florenz. Das Werk ist vom spätromantischen Geist durchweht, dabei durchaus modern im besten Sinne empfunden, von klarer Thematik und hübscher formaler Gestaltung bei farbenreicher Orchestration. Es fand auch herzlichen Beifall. — Ein deutsch-bulgarisches Festkonzert, das unter der Leitung des Dirigenten der Nationaloper von Sofia, KM Assen Naidenov, mit dem Stadtorchester unsrer Sinfoniker und unter Mitwirkung der ausgezeichneten Pianistin Ljuba Entschewa stattfand, ließ in den vorgeführten Werken bulgarischer Komponisten deutlich erkennen, daß ihnen eine klare Melodik und Deutlichkeit des thematischen Aufbaus eigen ist. Originelle Proben davon gaben die Tonschöpfungen von *Dimitri Nenow, Wesselin Stojanov* (einem Bruchstück aus seiner Oper „Salambo") und *Petko Stainov.*

KM Konwitschny leitete auch das Solistenkonzert Wolfgang Schneiderhans mit dem Orchester der Philharmoniker, durch das die hervorragende Kunst des jungen Wiener Geigenmeisters abermals ins hellste Licht gerückt wurde. Ein andrer, mit verdientem Lob und Anerkennung zu nennender junger Violinist ist Jaroslav Suchy; er hat, im schönen Zusammenspiel mit Isolde Ahlgrimm, Sonaten von *Tartini, Brahms, Cäsar Franck* und *Richard Strauß* meisterlich vorgetragen. Auch Wolfgang Poduschka wird man sich merken müssen, der eine reife Technik mit gutem Vortrag und schöner Tonempfindung vereinigt. — Sehr zu begrüßen ist das von hoher Künstlerschaft getragene Bestreben von Karl Scheit, die alten Meister der Laute und Gitarre

in ihren Originalschöpfungen für dieses zu Unrecht zurückgesetzte Instrument vorzuführen. Die Krone des Abends gebührt selbstverständlich Prof. Karl Scheits Wiedergabe der e-moll-Partita von *Bach*, doch hatte er auch spanische und italienische Altmeister und sogar moderne lebende, wie *Josef Lechthaler* und *Alfred Uhl*, mit Vertonungen für Gitarre zu Ruhm und Ansehen gebracht. — Unter den mannigfachen Liederabenden sei des Zusammenwirkens von drei Mitgliedern des Opernhauses der Stadt Wien gedacht: von Rose Walder, Herbert Klomser und KM Karl Hudez, die sämtliche Gesänge aus *Hugo Wolfs* „Italienischem Liederbuch" durch die großen Vorzüge der beiden Gesangskünstler und das einfühlsame Spiel des Klavierpartners in schönen Einzelgruppen und Wechselliedern zwischen Jüngling und Mädchen zum wahrsten Leben erweckten und damit eine in ihrer Geschlossenheit vorbildliche und in jeder Hinsicht vollendete Kunstleistung boten.

Nachzutragen ist noch der Bericht über einen Abend voller Neuheiten, den wir wieder den Bemühungen des Kulturamtes der Stadt Wien und der Konzerthausgesellschaft um die Förderung zeitgenössischer Musik verdanken. „Variationen und Doppelfuge über das deutsche Volkslied von den Königskindern" von *Hermann Kundigraber* bringen in glänzender pianistischer Ausarbeitung farbige und charakteristisch gegensätzliche thematische Ausspinnungen des Grundmotivs; sie kamen, ebenso wie die Fuge, in dem virtuosen Spiel von Emmy Zopf vorzüglich zur Geltung; der schwermütige Grundzug des Volkslieds herrscht überall vor und durchzieht auch die Doppelfuge, deren schöner ruhiger Mittelteil einen neuen Anlauf zum glanzvollen stürmischen Schluß bedeutet. Von apartem Klangreiz, namentlich durch die Verwendung eines Vibraphons neben Klarinette, Harfe und Streichern, ist das „Notturno" von *Max Schönherr*, von natürlichem musikalischen Gefühl eingegeben und doch eigenartig und von starker Wirkung; die einzelnen Teile der schönen Formgebung sind durch Harfen-Intermezzi gut auseinandergehalten und verbunden, — durchaus verträumte romantische Nachtstimmungen. — Auch das „Kleine Konzert für Viola, Klarinette und Klavier" von *Alfred Uhl* zieht schon durch seine instrumentale Besetzung, durch geschickte Stimmführung und reizvolle Farbigkeit an: zwingend in Erfindung und Form ist es wohl zu den besten neueren Kammermusikschöpfungen zu zählen. Den prächtigen Abschluß des gewinnreichen Konzerts brachte *Jan Brandt-Buys'* tief innerlich geschautes „Quintett". Neben der schon genannten Pianistin Emmy Zopf waren die Geiger Willy Uhlenhut und Karl Machek, der Bratscher Günther Breitenbach, der Cellist Friedrich Fleischmann, ferner Hans Kremsberger auf der Klarinette, Kamillo Wanausek als Flötist, Ottilie Skala an der Harfe und Karl Prihoda am Vibraphon die verdienten Ausführenden.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HEINZE-OSBURG: Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neubearbeitet von Hermann Behr. Heinrich Handels Verlag, Breslau.

Auf Heinze-Osburgs „Allgemeine Musiklehre", die hier in der Neubearbeitung von H. Behr in 33. Auflage vorliegt, seien alle diejenigen hingewiesen, welche nach einer klar verständlichen, lückenlos und umfassend aufbauenden Musiklehre Umschau halten. Kurz seien die Hauptkapitel aufgeführt: I. Die Tonlehre; II. Die Rhythmik; III. Einiges aus der Dynamik und Vortragslehre; IV. Die Akkordlehre; V. Die Mehrstimmigkeit in Polyphonie und Homophonie. Tonale und atonale Musik u. a. und als letztes, neu hinzugefügt, eine kurze Instrumentenkunde. Die den einzelnen Kapiteln eingefügten, stufenweise fortschreitenden Aufgaben und Übungsbeispiele dienen der Befestigung und Vertiefung des Gelernten. So kann dies Buch als ein zuverlässiger Führer in dies so überaus fesselnde Gebiet musikalischer Gesetzmäßigkeiten gelten, ohne deren Kenntnisse uns die letzten Tiefen und Schönheiten des musikalischen Kunstwerkes unerschlossen bleiben müssen. Jedoch wird dieses musikalische Wissen erst dann zum wahrhaft lebendigen Besitztum, wenn es vom leiblich-seelischen Ohr erhört worden ist. So muß auch über dieser Musiklehre als oberste und unumgängliche Forderung das gehörmäßige Erfassen aller hier aufgestellten Musikgesetze stehen.

Anneliese Kaempffer.

Musikalien:

für Gesang

ERIKA STEINBACH: „Neues Chorbuch" für Mädchen-, Frauen- und Knabenstimmen. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel. (Bärenreiter-Ausgabe 1700.)

GEORG GÖTSCH: „Singende Mannschaft". Einfache Chorlieder für drei gleiche Stimmen. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel. (Bärenreiter-Ausgabe 1599.)

Dem „Deutschen Frauenliederbuch", das sich bereits in ungezählten Fällen trefflich bewährt hat, läßt Erika Steinbach nun als Ergänzung das „Neue Chorbuch" folgen. So klein das Heft ist, so gut ist es auch in jeder Hinsicht, so daß jede Chorgemeinschaft des BDM, der NS-Frauenschaft usw. viel Freude haben wird, wenn sie bei ihrer musischen Arbeit gerade zu diesem Band greift. Die Liedauswahl und die Sätze, für die Namen wie Lahusen, Dietrich, Micheelsen u. ä. bürgen, lassen dem keinen Wunsch offen, der dem alten wie neuen Liedgut aufgeschlossen begegnet.

Georg Götsch schreibt im Vorwort, seine Sätze seien keine Schreibtisch-Erzeugnisse, sondern praktisch erprobte Arbeiten. Wer wollte das bezweifeln, gerade angesichts dieser neuen, höchst erfreulichen Veröffentlichung, der man gleich ihrem Bearbeiter nichts mehr wünschen möchte, als eine umfassende und fruchtbringende Verbreitung, besonders in der Wehrmacht, der HJ, den Musikschulen für Jugend und Volk usw., damit möglichst viele das beglückende Erlebnis des deutschen Liedes spüren möchten.

Beide Bände sind in Druck und Ausstattung, obwohl im Krieg herausgebracht, den früheren Bärenreiter-Ausgaben ebenbürtig anzureihen. Sie sind aber auch ein Beweis dafür, daß gerade in der Zeit unserer Bewährung die Herzen des besten Teiles unseres Volkes nicht dem Schlager, sondern vielmehr dem Volkslied gehören. Möchten diese beiden hervorragenden Sammlungen in solchem Sinne eine Waffe sein für alle jene, welche sich berufen fühlen unser bestes musikalisches Erbe zu hüten. Hermann Wagner.

für Klavier

C. PHIL. EMANUEL BACH: Zwei Sonaten für Klavier. Edition Schott Nr. 2826.

Die Erstveröffentlichung dieser verschollen gewesenen zwei Sonaten (im Urtext) ist für alle Freunde des Meisters von Bedeutung. Handelt es sich doch um zwei Werke, die nicht für Lehrzwecke oder aus äußerem Anlaß entstanden, sondern es sind Schöpfungen, die Joh. Seb. Bachs Sohn aus innerem Bedürfnis heraus schuf. Sie gehören der mittleren Schaffensperiode Phil. E. Bachs an.

Alfred Kreutz gestaltete die Herausgabe tiefgründig und voll Sorgfalt. Man muß das wichtige Nachwort, den Revisionsbericht und die zwei Kapitel über „Die Manieren" sowie den „Vortrag Phil. Em. Bachscher Werke" gründlich studieren zwecks werkgetreuer Wiedergabe.

Anneliese Kaempffer.

„KLAVIERSTÜCKE FÜR ANFÄNGER" (18. Jahrhundert). Edition Schott Nr. 2572.

Ein äußerst wertvolles Werk für den Anfangsunterricht bedeutet vorliegende Sammlung „bisher unveröffentlichter Stücke". Es sind diese Originalkompositionen J. Chr. Fr. Bachs, J. Ph. Kirnbergers, Neefes, D. G. Türks u. a. mit Recht vom Herausgeber A. Kreutz als „kleine Kunstwerke" bezeichnet. Aus der Praxis darf ich berichten, daß die Kinder diese feinen Stücke voll Liebe spielen, da sie den Adel dieser Tonschöpfungen wohl zu empfinden vermögen. Gleichzeitig eignet sich dies Werk aber auch für den erwachsenen Anfänger, für den es ja so wenig Originalliteratur gibt, welche diesen auch vom künstlerischen Standpunkte aus zu fesseln vermag. Anneliese Kaempffer.

ALFRED KREUTZ: „Vermischte Handstücke für zwo Personen auf einem Clavier". Edition Schott Nr. 2699.

Alle Musikerzieher, welche den Nutzen und Wert des vierhändigen Klavierspiels erkannt haben, seien auf vorliegendes Werk hingewiesen. Alfred Kreutz hat sich mit der Wiedererweckung dieser Originalkompositionen (Ende des 18. Jahrhunderts) ein Verdienst erworben. Man kann diese Stücke den zweihändigen „Klavierstücken für Anfänger" (Schott Nr. 2572) zur Seite stellen sowohl dem musikalischen Gehalt wie dem technischen Schwierigkeitsgrad nach. — Wie hoch steht der Wert dieser kleinen vierhänd., z. T. dreihänd. Tonstücke, gemessen an manch Mittelmäßigem, ja Minderwertigem dieser Literaturgattung.

Anneliese Kaempffer.

H. KAESTNER und H. SPITTLER: Vierhändiges Tanzbüchlein. Edition Schott Nr. 2695.

Da noch immer Mangel herrscht an vierhändiger Anfangsliteratur, so kann dies Büchlein zur Unterhaltung und Belebung auf diesem Gebiet beitragen, wenn auch Originalwerke dieser Gattung stets bevorzugt werden sollten.

Anneliese Kaempffer.

für Violine

WILHELM FURTWÄNGLER: Sonate D-dur. Bote & Bock, Berlin.

Jedes zweite und folgende Werk eines Meisters ist mit dem Vorzug geboren, eine von ihm geprägte, uns geläufige Sprache zu sprechen, eine Gestaltung aufzuweisen, die für uns schon in das Bild der Persönlichkeit gehört. Zudem ist es bei der zweiten Furtwängler-Sonate in D-dur leichter, die Gestalt des großen Dirigenten hinter seinem Werk aufleuchten zu sehen, trotz formaler Strenge und unerbittlicher Exaktheit zeigt sie sich in lichtern Farben als die erste. Wir erkennen seine aus Geisteserbe abgeklärten Züge, wir erleben aber auch Steigerungen bis zum ffff und zu höchster Leidenschaft, im zweiten Satz tiefe Vergeistigung; den dritten überhuschen Achtelmotive wie rasch entfliehende Gedanken ohne die klare Ausprägung zu beeinträchtigen. Der Geigenpart ordnet sich im ganzen den großen Gedankenzügen unter, ohne Gelegenheit zu besondrer instrumentaler Entfaltung; Kulenkampff hat ihn mit einem wahren Wundernetz von Fingersätzen und Stricharten bezeichnet — sie lohnen für sich schon die geigerische Beschäftigung mit dem ebenso umfangreichen wie bedeutsamen Werke. Herma Studeny.

VIKTOR KORDA: Thema und Variationen für drei Melodieinstrumente. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.

Die Variationen sind der Suitenform angepaßt. Dadurch ist die Haltung von vornherein dem klassischen Stil zugewandt, dem auch das melodische, edelgeformte Thema entspricht. Die Spieler können, ohne von technischen Schwierigkeiten abgelenkt zu werden, in Klang schwelgen und zugleich alte Formen in guter neuer Gestaltung kennen lernen. Eine in jeder Hinsicht begrüßenswerte Erscheinung.

Herma Studeny.

WALTER GIESEKING: Kleine Musik für drei Violinen. Adolf Fürstner, Berlin-Grunewald.

Bei diesem Trio für drei Geigen denkt man kaum noch an Streichinstrumente. Man sieht die Hand des genialen Könners; die alles vermögenden Finger durchlaufen die letzten Möglichkeiten. So entstehen bei klarer Stimmführung die eigenartigsten Überschneidungen, chromatische Auswirkungen, von selbst sich lösende Verengungen — aber keine eigentliche Geigenmelodie. Die wächst auf einem andern Baum, der nicht so seltne Früchte trägt, aber süßere.

Herma Studeny.

HANS PFITZNER: Fünf Lieder für Geige und Klavier (Venus mater — Ich hör ein Vöglein locken — Sehnsucht — Die Einsame — Der Gärtner). Max Brockhaus, Leipzig.

Es ist zweierlei, ob irgend ein Virtuose aus fremden Gärten erntet, indem er Lieder, die ihr Schöpfer für die Singstimme geschrieben hat, für die Geige herausgibt, oder ob ein großer Meister selbst aus dem Schatze seiner Gesänge eine Anzahl auswählt und sie als Lieder ohne Worte neu erstehen läßt. Diese Lieder sind Guila Bustabo gewidmet. Wir kennen ihre Melodien und freuen uns, daß sie nun auch der Geige freigegeben sind, und das Nachgenießen wird zum Schwelgen in höchsten Regionen, wenn der Geige gestattet ist, die Singstimme in der höheren Oktave nachzusingen.

Herma Studeny.

MARTA LINZ: Ungarisches Capriccio für Violine und Klavier. Adolf Fürstner Verlag, Berlin-Grunewald.

Ein frei erfundenes, mit allen bekannten Effekten der Zigeunermusik ausgestattetes Virtuosenstück, den synkopierten und punktierten Rhythmen, dem Schluchzen auf der G-Saite und der feurigen Draufgängerei, die diese Kunstform kennzeichnet, die leider zur Schablone wurde. Herma Studeny.

für Kammermusik

HERMANN HENRICH: Kleine Suite für Oboe, Horn und Streicher. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Ein Werk mit guten Einfällen in ungekünsteltem, musikalischem Fluß. Die Sätze sind knapp gefaßt, besonders wirkungsvoll wohl die stimmungsvolle Romanze und das humorvolle Scherzo, übersprudelnd von Geist und Lebendigkeit.

Bechler.

G. ARMENDO: Konzertino für Oboe und Streichorchester (oder Klavier). Verlag Fritz Schuberth jun., Leipzig.

Das Werk bietet dem Solisten Gelegenheit, sein Können im hellsten Licht zu zeigen. Am originellsten ist der letzte Satz, der als bolivianischer Tanz und Pastorale speziell in rhythmischer Hinsicht sehr reizvoll ist. Bechler.

JOHANN CHRISTOPH VOGEL (1756—1788): Konzertante Sinfonie in E-dur für Oboe, Fagott und kleines Orchester herausgegeben von Günther Weigelt. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mit diesem Werk setzt der Verlag verdienstvoll seine

Sammlung „Alte Musik aus früheren Jahrhunderten für verschiedene Instrumente" fort. Das Orchester fordert neben dem Streichquintett zwei Oboen (notfalls Klarinetten) und zwei Hörner. Mit Recht heißt es in einem interessanten Vorwort, das die Hauptwerke Vogels nennt, daß das Werk bei der Seltenheit guter Bläserkonzerte für viele eine willkommene Neuentdeckung bedeuten dürfte. Gewiß werden viele gute Bläser gern sich des Werkes annehmen. Möchte doch solchen immer mehr Gelegenheit gegeben werden, in maßgebenden Konzerten aufzutreten und Abwechslung in die immer wieder recht einseitigen Spielfolgen zu bringen. Fröhlich und heiter musizieren in Vogels Werk die beiden Instrumente im Stil Haydns und Mozarts den Zuhörern sicher zu großem Dank. Bechler.

KREUZ UND QUER

Prof. Wilhelm Stahl zum 70. Geburtstag.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Im Bannkreis des Lübecker Doms liegt die Lebens- und Schaffensstätte des Mannes, der — am 10. 4. 1872 in einem dörflichen Winkel des Lauenburgischen geboren — mit elf Jahren nach Lübeck kam und hier dann später als Musiker und Gelehrter zwei feste Pole seines Wirkens kennt: die erst 1939 verlassene Domorgelbank und den in einem ehrwürdigen Gewölberaum der Stadtbibliothek geborgenen musikalischen Handschriften- und Bücherschatz. Sie ermöglichten dem ehemaligen Schüler Fährmanns und Draesekes am Dresdener Konservatorium Jahrzehnte hindurch eine reiche Entfaltung seines Forscherdranges und künstlerischen Wollens. Die allzeit im engeren Heimatboden verwurzelte Lebensarbeit Wilhelm Stahls galt der Pflege und Erforschung der lübischen Musik und ihrer Meister und fand ihren beherrschenden Mittelpunkt im musikgeschichtlichen Erbe Franz Tunders und Dietrich Buxtehudes. Waren Männer wie Hermann Jimmerthal und Carl Stiehl die ersten Wegbereiter einer wissenschaftlichen Durchlichtung des Musiklebens der alten Hansestadt, so darf W. Stahl als der Erfüller dieser auf dem gesättigten lübischen Kulturboden erwachsenen Aufgabe bezeichnet werden. Mit zähem Fleiß, unbestechlicher Gewissenhaftigkeit und Wahrheitstreue sowie mit jener Liebe, die aus dem Herzschlag des Künstlers und Forschers strömt, vollzieht sich Schritt für Schritt, Baustein auf Baustein, Erkenntnis auf Erkenntnis das reiche musikwissenschaftliche Lebenswerk dieses bedeutenden Historikers der evangelischen Kirchenmusik und ersten Lübecker Musikgelehrten von Rang. Die Geschichte der lübischen Orgeln und Kirchenmusik, die grundlegende Studie über die berühmten Lübecker Abendmusiken, die Biographien über Tunder, Buxtehude und Gottfried Hermann, die Untersuchung über Emanuel Geibels Beziehungen zur Musik, Ausgaben geistlicher Musik und musikpädagogischer Schriften kennzeichnen die auch in ungezählten Einzelabhandlungen der Tages- und Zeitschriftenpresse niedergelegte wissenschaftliche Gesamtleistung W. Stahls. Dem Verwalter der Musikabteilung der Lübecker Stadtbibliothek ist die Katalogisierung der hier lagernden handschriftlichen und gedruckten Musikschätze zu danken. Der Erzieher pflanzte Generationen der Schuljugend Liebe und Verständnis für die Musik ins Herz. Der langjährige Domorganist bereitete der Kirchenmusik eine segensreiche Pflegestätte. Mannigfaltige Ehrungen galten diesem schlichten, charaktervollen Manne, dessen Leben und Schaffen bis auf diese Stunde von jenem kerndeutschen, allem äußeren Gepränge abholden „Ich dien!" erfüllt geblieben ist. Die beredteste Ehrung und Auszeichnung für diese bahnbrechende musikwissenschaftliche Heimatforschung war die Verwirklichung des Deutschen Buxtehudefestes 1937 in Lübeck, dessen künstlerische Vorbereitung dem berufenen Senior der Lübecker Musikerschaft anvertraut wurde. So gilt am 70. Geburtstag Wilhelm Stahls der Glückwunsch der Heimatstadt und auch der übrigen Musikwelt dem verdienstvollen Erforscher einer der denkwürdigsten Abschnitte altdeutscher Musikkultur, dem Künstler, dem viele Jahre hindurch an der Orgelbank Lübecker Kirchen und Konzertsäle die musica sacra ernste Verpflichtung bedeutete, und dem liebenswürdigen, allen echten Daseinswerten aufgeschlossenen Menschen und dem vorbildlichen Erzieher.

Andreas Romberg.

Zur 175. Wiederkehr seines Geburtstags, des 27. April 1767.

Von Fritz Müller, Dresden.

Die Rombergs waren eine Musikerfamilie, die vier Geschlechterfolgen hindurch tüchtige Komponisten, Geiger, Violoncellisten, Fagottisten, Klarinettisten, Sängerinnen und Klavierspielerinnen geliefert hat. Anton Romberg, dessen Geburtstag sich am 6. März zum 200. Male jährte, war ein vortrefflicher Fagottbläser in Münster und hatte einen Sohn Bernhard, der als bester Violoncellist seiner Zeit galt und von 1767—1841 lebte. Antons Bruder Gerhard Romberg war ein Meister auf der Klarinette. Einer seiner Söhne war unser Andreas Romberg, der am 27. April 1767 in Vechta im Oldenburgischen geboren wurde.

1784 reisten Anton und Gerhard Romberg mit den Söhnen Andreas und Bernhard nach Paris, wo sie im Zusammenspiel große Erfolge erzielten. Sechs Jahre später nahm der kunstliebende Kurfürst Maxi-

milian von Köln die beiden Vettern in seine Kapelle zu Bonn auf, der damals auch der junge Beethoven angehörte. Als der Kurfürst durch die Umwälzung vertrieben wurde, ging Beethoven nach Wien, während die beiden Rombergs nach Hamburg zogen. 1795 unternahmen sie eine erfolggekrönte Kunstreise durch Italien. Auf der Rückreise hielten sie sich in Wien auf, wo sich Haydn ihrer annahm und Andreas Romberg auch als Komponist Anerkennung verschaffte.

1797 kehrten die Vettern nach Hamburg zurück. Zwei Jahre später reiste Bernhard nach Portugal und Spanien und rief den Vetter nach Paris, wo beide mit einer gemeinsam komponierten Oper Erfolg errangen. Dort heiratete Andreas Romberg 1801 die Hamburgerin Magdalena Remcke. Mit dem ersten Sohne kehrte das Paar 1802 nach Hamburg zurück.

In Hamburg war Romberg als Musiklehrer erfolgreich und entfaltete eine reiche Kompositionstätigkeit. 1815 wurde er als Nachfolger Spohrs Kapellmeister in Gotha. Sein Amt ließ ihm viel Zeit, weiterhin Sinfonien, Kammermusiken, Kantaten und Opern zu schaffen. Auch unternahm er Kunstreisen, auf denen er sich als Geiger hören ließ. Am 10. November 1821 starb er. Seiner 10 Kinder nahm sich sein Vetter Bernhard in väterlicher Weise an.

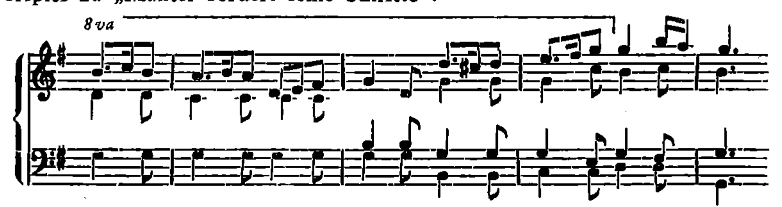
Rombergs Kompositionen, von denen manches Violinkonzert und verschiedene Quartette der Wiedererweckung wert sind, sind bis auf die Vertonung von Schillers „Lied von der Glocke" in Vergessenheit geraten. Bis in die jüngste Vergangenheit hat dieses Werk vor allem kleineren gemischten Chören viel Freude bereitet. Schreiber dieser Zeilen hat darin vor etwa 35 Jahren mitgewirkt und kann heute noch aus dem Gedächtnis die schönsten Stellen wiedergeben. Es sei erinnert an die Singweise der Meistersprüche:



an:



und an das Vorspiel zu „Munter fördert seine Schritte":



Eine Arnold Schering-Büste von Emma Cotta. (Zu unserer Bildbeilage).

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Nachdem Professor Arnold Schering am 7. März 1941 die Augen geschlossen hatte, ist es dank einer Staatsbeihilfe möglich geworden, neben dem bereits im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Berlin aufgestellten Bachkopf von Emma Cotta eine Schering-Büste derselben Bildhauerin aufzustellen. Man erkennt wohlgetroffen die durchgeistigten, ein wenig asketischen Züge des feinen Forschers, dessen letztes Buch soeben Kollegentreue aus bedeutenden Aufsätzen zusammengestellt hat: „Das Symbol in der Musik" (Köhler und Amelang, herausgegeben von W. Gurlitt). Auch etwas wie ein Symbol darf aus der Geschichte dieser Büste erzählt werden: sie machte zunächst auf uns, der wir Schering seit 1908 flüchtig, seit 1921 genau kannten, einen befremdenden Eindruck — als jedoch das Haupt um einen geringen Winkel nach vorn geneigt wurde, war plötzlich ohne sonstige Änderungen die frappante Ähnlichkeit vorhanden: so sehr gehörte die bescheidene, nachdenkliche Versenktheit in den Gegenstand zum Wesen dieses geistreichen und fantasievoll schreibenden Gelehrten, und so wenig lag ihm die Rolle eines kommandogewohnten Fachorganisators. Man vermag es von den zergrübelten Gesichtszügen wohl abzulesen, daß hier der ungeheure Fleiß der Oratoriumsgeschichte, der „Musikgeschichte in Beispielen", der Leipziger Musikgeschichte II und III zuhause gewesen ist, daß hinter dieser Stirn soviel anregende Ein-

fälle zur Musikästhetik geboren worden sind. Die harmonische Gesamtheit dieses Kopfes stimmt recht wohl dazu, daß Scherings zahlreiche Bachstudien zum Besten seiner Hinterlassenschaft gehören. Spitta — Kretzschmar — Abert — Schering — eine große Verpflichtung, die diese Reihe einem kommenden Berliner Ordinarius auflädt; möge er ihr gewachsen sein. . . .

Der Präsident der Reichsmusikkammer in Wien.

In der Wiener Urania hielt der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, einen vielbeachteten Vortrag über „Die deutsche Musik". Die Verbannung alles Artfremden, Bereinigung in Stil und Formgebung erklärte er als die wichtigsten Bedingungen für eine wirklich völkische Musikpflege. Als Mängel stellte Prof. Raabe die oft nachlässig umgangene Werktreue bei der Wiedergabe großer Kunstwerke, das allzugroße Betonen des Interesses am ausübenden Künstler gegenüber der Verpflichtung am schaffenden, auch die Zurückdrängung des deutschen Tanzes durch den von amerikanischen Juden erzeugten Jazz mit seiner kranken trüben Erotik ins Licht. Die Pflege deutscher Hausmusik, die Einschränkung des Hörens mechanisch wiedergegebener Musik werden die sicheren Mittel sein, um vor allem der deutschen Jugend wieder die Ehrfurcht und Liebe an unsrer nationalen Kunst gewinnen zu helfen. V. J.

Zweimal ein Klavier

Einer spielte Bach in der Wüste.

Von Kriegsberichter Heinrich Brüßler.

PK. Die Mär klingt seltsam und doch war es so: Deutsche Soldaten hatten nach dem Handstreich Rommels auf Msus in der Wüste ein Klavier gefunden. Noten lagen zerstreut umher. Der Ghibli hatte viele Blätter schon hinausgewirbelt in die unendliche Weite. Der Kameldorn spießte das Papier auf. Es war nicht schade darum, denn es war übelster, seichter Jazz, der auf ihm geschrieben stand. Eine Baßgeige ward ebenfalls gefunden. Was lag näher, als nach dem gelungenen, beutereichen Unternehmen ein kleines Konzert zu improvisieren, bevor die Jagd auf den Tommy von neuem anhub . . .

Also liefen die Landser herbei, und die des Klavierspiels Kundigen griffen in die Tasten. Flüchtig klangen ein paar Lieder auf. Und sie konnten es sich auch nicht verkneifen, das englische Lästerlied von der Wäsche an der Siegfriedlinie zu spielen, die auch in der Wüste nicht trocken geworden war. Wie gesagt, es war ein herrlicher Soldatenspaß an diesem Nachmittag in Msus.

Aber dann kam einer, der legte seine Seele in das Wüstenklavier, ein Jünger der Musica, ein musischer Mensch. Er hieß alle fortgehen. Er wollte allein sein. Wir konnten es verstehen. Denn Johann Sebastian Bach braucht die Stille, Versenkung, mehr noch: Andacht.

Das Wunder geschah: Ein Soldat spielte Bach in der Wüste. Er hatte schnell abgeschnallt und den gelb getarnten Stahlhelm neben sich gelegt. Verdreckt, übermüdet von der wilden Wüstenjagd, eine feine Schicht Sand im Gesicht, und auf der Uniform, so saß er an diesem Klavier, das die Tommies ausnahmsweise nicht zerstört hatten. Und spielte Bach! Im Hintergrunde dieser kleinen Feierlichkeit brannte mit riesengroßen Rauchwolken ein Verpflegungslager. Die Sonne sank und zauberte wieder ihr märchenhaftes Farbenspiel an Afrikas Himmel. Einer aber saß am Klavier — vergaß Zeit und Raum, spielte Bach. Ich werde es nie vergessen . . .

*

In Benghasi traf ich ihn wieder. Ich erinnerte ihn an Msus und an Bach. Er nickte nur und hieß mich dann mitkommen in sein Quartier, um mir etwas zu zeigen. Wir gingen durch Benghasi, wo die Soldaten begannen, sich zwischen den Trümmern der vom Kriege hart geprüften Stadt einzurichten.

In einem Hause, leidlich verschont geblieben von den britischen Bomben, saßen die Landser vor einem Kamin. Kistenbretter brannten lichterloh. Eine wohlige Häuslichkeit, Sauberkeit und Ordnung waren ringsum. Nach drei Monaten Wüstenkrieg der erste Höhepunkt, das erste Halt.

Mein Kamerad wies in einen Winkel. Dort stand das, was einmal ein Klavier, ein Flügel gewesen war. Eine Handgranate hatte das Instrument zerrissen. Wirr hingen die Saiten herunter. Es war ein Jammer, das anzuschauen.

Der Jünger Bachs wies mit trauriger Geste auf die sinnlose Zerstörung. Nur die Bässe klangen noch voll und schwer. Keine Fuge und kein Präludium konnte hier mehr gespielt werden, das war ersichtlich. Und Johann Sebastian mußte schweigen, in diesem Hause, weil die Briten hier vier Wochen lang gewohnt, besser gehaust hatten, uns den Flügel nicht gönnten. Und daß ein deutscher Soldat vielleicht darauf einmal Bach spielen könnte, geht ihnen so wenig in den Sinn wie die Tatsache, daß es außer ihnen auch noch andere Menschen auf dem Erdball gibt, die ein Recht auf das Leben haben.

Aus dem musikalischen ABC.

Von Martin Frey, Halle/S.

Cembalo, die zirpende Grille unter den Tasteninstrumenten; als Heimchen am Herd wohl zu leiden. Das geflügelte Wort „Musik ist mit Geräusch verbunden" soll Wilhelm Busch geprägt haben, als er zum ersten Male einen Kielflügel hörte.

Con moto, Mit Bewegung; eine von Dirigenten leider oft mißverstandene Tempo-Bezeichnung: sie bewegen sich und nicht die Zuhörer.

Dissonanz, ein in unserer Zeit massenhaft auftretender gefährlicher Spaltpilz, der die heiligen Familienbande der Dreiklänge auflöst und die Töne in Vierteltöne zersetzt.

Dominierender Quartsext-Akkord, eine dekadente Erscheinung des ausklingenden 17. Jahrhunderts und Vorspiegelung falscher Tatsachen. Die Untersuchungen von Prof. Riemann haben einwandfrei ergeben, daß er nicht eine Umwandlung der Tonika ist.

Edwin, Fischer, der sein Handwerk gründlich versteht. Er holt aus dem großen Bach mehr heraus als viele seiner Kollegen.

Egk, Erbauer der Zaubergeige, die ihren vollen Zauber noch nicht ausgeübt hat.

Enharmonik, die Bezeichnung für musikalische Zweideutigkeiten.

Konzertsängerin, eigentlich die Rangerhöhung einer Kammersängerin. Bei vorgeschrittener Abnutzung der Stimmbänder erfolgt die Umkehr zur Kammersängerin.

Künecke, Vater des „Vetters aus Dingsda".

Lincke, Paul, Architekt; schuf die Schlösser, die im Monde liegen.

Riemann, musikalischer Akrobat, steht auf den Schultern von Rameau und Momigny und hebt die Welt der Harmonien aus den Angeln.

Tritonus, ein unerlaubter Seitensprung, verstößt gegen die guten Sitten der „Gesellschaft des Fortschritts".

Zuccalmaglio, Erfinder des synthetischen Verfahrens, Perlen und Diamanten täuschend herzustellen. Seinen schönsten Perlen gab er sonderbare Namen, z. B. „Schwesterlein", „Mein Mädel hat einen Rosenmund", „Verstohlen geht der Mond auf". — Das Geheimnis der Herstellung nahm er mit ins Grab.

*

Eine einst gefeierte Konzertsängerin hatte ihre Glanzzeit hinter sich. Wollte man sie jetzt nicht mehr hören, sollte man sie wenigstens sehen. So erschien sie in Ch. auf dem Tonkünstlerfeste in allen Hauptproben und Konzerten mit viertelstündiger Verspätung im Konzertraum selbstverständlich stets in andrer Gewandung. Als sie am letzten Konzertabend wieder mit Verspätung den Saal betrat und die Augen auf sich lenkte, knurrte Professor W. ärgerlich: „Muß die alte Schachtel auch im Oratorium zu spät kommen und stören!" Sein Nachbar entgegnete ihm flüsternd: „Schauen's nur genauer hin und freuen sie sich: Jeden Tag eine neue Variation über ein altes Thema".

*

Das Bohnhardt-Streichquartett hatte im Rundfunk gespielt. Kaum hatten die Spieler den Senderaum verlassen, erschien eine Reinemachefrau mit Besen und Kehrschippe und begann ihr Werk. „Nanu", sagte der witzige Cellist, „haben wir denn so unrein gespielt?"

*

Eine aus den Tropen stammende Künstlerin beteiligte sich an einem Ausfluge nach der Augustusburg. Ein Gewitter brachte eine empfindliche Abkühlung. Die Ausländerin litt sehr unter dem Temperaturwechsel und erwähnte, daß die Frauen in ihrer Heimat oft eine Schlange um den Hals trügen, um sich bei der dort herrschenden Hitze eine Abkühlung zu verschaffen, während sie in Deutschland oft fröstle. Ein Herr meinte darauf humorvoll: „Es empfehle sich da, statt einer Boa constrictor in Deutschland eine gestrickte Boa zu tragen".

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Geiger-ABC.

Preisrätsel von E. Sickert, Tharandt.

Mit den Anfängen in alphabetischer Reihenfolge sind zu suchen:

1. Geigen-Virtuos in Mailand, geb. 1866
2. Berühmter belgischer Geigen-Virtuos, † 1870
3. Berühmter Geiger in Rom, † 1713
4. Zeitgenössischer Geiger, Konzertmeister der Dresdner Staatsoper
5. Zeitgenössischer Geigen-Virtuose, geb. 1909

6. Schüler Tartinis, Erfinder des Flageolettspieles
7. Geigenbauerfamilie in Neapel
8. Geiger, in Utrecht geb. 1884
9. Berühmter belgischer Geigen-Virtuose, † 1931
10. Zeitgenössischer Geigen-Virtuos, geb. 1898
11. Schüler Corellis, † 1764
12. Vor 50 Jahren sehr verbreitete Violinschule
13. Geigen-Virtuosin, † 1921
14. Geiger der Wiener Hofkapelle, Schüler Michael Haydns, † 1836
15. Geigen-Phänomen, † 1840
16. Häufige Bezeichnung einer Geigensaite
17. Hofkonzertmeister in Dresden, † 1903
18. Desgleichen, † 1878
19. Berühmter Geiger, Entdecker der Kombin.-Töne
20. Violinist der Dresdener Hofkapelle, Wagnerfreund, † 1853
21. Violinist der Münchener Hofkapelle, † 1916
22. Geigen-Virtuos, Konzertmeister der Münchener Hofkapelle, † 1901
23. Rölligs Bogenflügel
24. Geigenteil

Einigen der Wörter sind je zwei bzw. drei benachbarte Buchstaben zu entnehmen (in zwei Fällen wird nur je ein Buchstabe benötigt), die zusammen den Namen eines großen deutschen Meisters und ein Geigenwerk von ihm nennen. Die Buchstaben sind der Reihe nach zu entnehmen aus: 2., 12., 8., 21. (drei Buchstaben), 8. (ein Buchstabe), 6. (ein Buchstabe), 15., 3., 1., 18. (drei Buchstaben).

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juli 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor. Z.

Die Lösung des Preisrätsels „Pianistisches ABC“

von Wilhelm Sträußler, Breslau (Dezemberheft 1941).

Folgende 26 Worte waren aufzufinden:

1. Appassionata
2. Breithaupt
3. Cortot
4. Docke
5. Erotikon
6. Fingersatz
7. Grieg
8. Handgelenk
9. Improvisation
10. Jensen
11. Kolessa
12. Lemberg
13. martellato
14. Neukomm
15. Ornamente
16. Perpetuum mobile
17. Quidant
18. Resonanzboden
19. Stenhammar
20. Transkription
21. Uzielli
22. Virgil-Klavier
23. Wornum
24. Xaver (Scharwenka)
25. Ysaye (Théo)
26. Zuschneid

Nimmt man aus den seinerzeit näher bezeichneten Worten je zwei Buchstaben, so findet man

Robert Schumann
und sein Klavierwerk
Humoreske.

Auch diese nicht ganz einfache Aufgabe hat zahlreiche richtige Lösungen gefunden, unter denen das Los entschied:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Prof. Eugen Püschel-Chemnitz;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Studienrat Hermann Walter-Hamburg;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.) für Soldat Walter Hilmer und
je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Hans Bartkowski-Winklern/Mölltal, Erwin Feier-Ludwigshafen/Rh., Josef Tönnes, Organist, Duisburg und A. Zimmermann-Stollberg/Erzgeb.

Eine Freude war es wieder mannigfache Kompositionen unserer Rätselfreunde kennen zu lernen. So sendet uns KMD Richard Trägner-Chemnitz diesmal ein Präludium und Fuge in d-moll für Orgel, das, wie seine früheren Arbeiten, wieder durch die hervorragende Meisterschaft des Satzes und die abwechslungsreiche Erfindung erfreut. Ein charakteristisches Thema ist der Fuge zugrundegelegt und

in prachtvoller Weise mit schöner Steigerung zum Schluß durchgeführt. Von Lehrer Rudolf Kocea-Wardt erhalten wir eine umfangreiche sinfonische Dichtung „Don Quichote", eine Humoreske für Klavier nach Beethovenschen Motiven. Diese sinfonische Dichtung ist mit großem Geschick zusammengestellt, sodaß wir die Arbeit an sich und sein vieles Wissen gerne anerkennen. Wir können aber nicht umhin auf die Gefahr hinzuweisen, die in einer derartigen Fortführung der Ideen des verstorbenen Prof. Dr. Arnold Schering liegt. Das würde zu einem Mißbrauch unserer großen Meister führen, dem gerade wir entgegentreten müßten. Als private Übung heiterer Art kann so etwas natürlich verstanden werden und darum sei diese Arbeit in der Rätselecke, die ja nicht vor die große Öffentlichkeit tritt, anerkannt. Prof. Georg Brieger-Jena fügt zwei Orchesterwerke, eine „Passion" für gem. Chor, Streichorchester und Orgel bei, einen sehr zarten feinen Passionsgesang, der vollste Anerkennung verdient und ein Orchesterlied für Bariton und Orgelbegleitung, das in seiner einfachen-melodischen Art sehr wirkungsvoll erscheint. Diesen drei Einsendern erkennen wir je einen Sonderpreis im Werte von je Mk. 8.— zu.

Eine charakteristische Arbeit „Legende" für Altblockflöte in D und Klavier erhalten wir von Studienrat Martin Georgi-Thum. Das Stück zeugt von schöner Erfindung und gutem Satz und verdient Anerkennung. Kantor E. Sickert-Tharandt legt diesmal eine Fantasie über das Lied „Was glänzt dort im Walde" für Klavier vierhändig bei, ein lebhaftes und schwungvolles Werkchen, das sich von seinem Thema begeistern ließ. Gefr. Fritz Hoß sendet ein Soldatenlied für schwäbische Regimenter und einen Marsch hierzu, beides wohl gelungen, Text und Weise wie aus einem Guß und der Marsch schmissig. Die Rätselaufgabe regte UO Erich Lafin zu einem Ostinato für zwei Geigen über ein Thema von Robert Schumann an, das den Instrumenten gemäß sehr klangvoll geschrieben ist. Verse an Robert Schumann von KMD Arno Laube-Borna und heitere Verse an den Rätselmann von Martha Brendel-Augsburg seien ebenfalls an dieser Stelle mit Vergnügen registriert. Allen diesen Einsendern halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.—: Rudolf Oswald Strobel-Bärenstein für den beigefügten ersten Satz aus seiner Suite für Klavier, ein Präludium, und Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der unter dem Titel „Eine Mutter singt" zu den ersten fünf Stücken aus Robert Schumanns Album für die Jugend kleine Texte schrieb, die zum Teil einen recht hübschen Versuch darstellen.

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen sandten ein:

Gertrud Cöleste Abigt, Chemnitz — Kantor Walter Baer, Lommatzsch i. Sa. — UO Günter Bartkowski — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen i. Th. — Amadeus Nestler, Leipzig — Pfarrer Friedrich Okfas, Altenkirch — Kammermusiker Alfred Oligmüller, Bochum — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Ernst Schumacher, Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer, Chemnitz — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — Alfred Umlauf, Radebeul — Frau Maud Wiesmann, Bocholt.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

KOPENHAGENER GÄSTE IN FLENSBURG

Von Dr. Heinrich Edelhoff, Flensburg.

Alljährlich erscheint das Königliche Theater Kopenhagen in Flensburg, Deutschlands nördlicher Grenzstadt, mit Ballett und Opernensemble mindestens zu einem Gastspiel. In diesem Winter beschränkte es sich auf die Entsendung einiger hervorragender Solisten. Dorothy Larsen-Fönß, von vielen Deutschland-Gastspielen als bedeutende hochdramatische Sängerin geschätzt, bot diesmal dänische Lieder und Arien mit bezaubernd weicher Stimme und überzeugender Ausdruckskraft und erwies sich auch als ausdrucksstarke Liedgestalterin. Der ausgezeichnete Heldenbariton Henry Skjaer, ebenfalls in Deutschland kein Unbekannter mehr, erfreute durch Lieder von *Heise* und *Carl Nielsen*, — wie seine weibliche Partnerin ein Zeuge für die in Skandinavien häufig anzutreffende Verbindung von hochdramatischem Bühnentalent mit ausgesprochener Liedbegabung. Der bedeutendste Tragöde des dänischen Theaters, Thorkild Roose, sprach aus Prosawerken dänischer Dichter. Das Haus war — von Deutschen und Dänen — wie immer voll besetzt, der Beifall stark und anhaltend. Hoffentlich entschließt sich das Kopenhagener Theater bald wieder zu einem geschlossenen Gastspiel.

BACH-FESTWOCHE IN KÖLN.

Von Prof. Hans Merx, Köln.

Vom 16.—20. Februar führte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln unter Leitung von Prof. Dr. Fellerer eine *Bach*-Woche durch. Wenn mitten im Kriege es möglich ist, mit einer solchen fünftägigen Veranstaltung an die Öffentlichkeit zu treten, so ist dies einerseits dem idealen Sinn der deutschen Studenten zu danken, die neben ihrer konzentrierten Berufsarbeit ihre Zeit gemeinschaftlichem Musizieren widmen, andererseits der Zusammenarbeit aller an der Arbeit des Musikwissenschaftlichen Instituts und der Musikpflege an der Universität interessierten Kreise. Das Collegium musicum als Träger der musikalischen Aufführungen ist ein Zusammenschluß musikinteressierter Studenten aller Fakultäten zu vokalem und instrumentalem Gemeinschaftsmusizieren. Darin unterscheidet es sich als grundlegend etwa vom Chor oder Orchester der staatlichen Hochschule für Musik, die sich aus — in der Ausbildung sich befindlichen Berufsmusikern zusammensetzen. Aufgabe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität ist die musikwissenschaftliche Forschung. Das Liebhabermusizieren des Collegium musicum dient der Demonstration historischer Musikwerke, im besonderen selten gehörter, und gleichzeitig dem studentischen Gemeinschaftsmusizieren an der Universität. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen auch die Darbietungen des Collegium musicum gewertet und verstanden werden. Jeder Konzertcharakter liegt ihnen fern.

In jedem Jahr werden zum „Tage der Hausmusik" Leben und Werk eines großen Meisters der Tonkunst zum Thema genommen. Für dieses Jahr stellt die Reichskulturkammer die Bedeutung *Joh. Sebastian Bachs* und sein Werk an die Spitze. Um den vom Kriegsdienst zu Studienzwecken beurlaubten Studierenden der Universität Köln die Möglichkeit zu geben, an diesen geistigen Werten teilzuhaben, hat die Universität die Bach-Woche in dieses Semester gelegt und suchte nun das Werk Bachs in Vorträgen und Aufführungen an einzelnen Beispielen aufzuzeigen. Eine zeitliche Übersicht über das Orgelschaffen Bachs wurde in den Orgelstunden gegeben, die einzelne Werke aus der frühen Zeit, der Weimarer, Köthener und Leipziger Zeit zu Gehör brachten. Bei der Eröffnung spielte der Kölner Domorganist und Professor an der staatl. Hochschule für Musik in Köln Hans Bachem charakteristische Werke aus *Bachs* Orgelschaffen mit gewohnter Meisterschaft (Phantasie und Fuge c-moll, Choralvorspiel „Aus der Tiefe" Trio d-moll, Passacaglia c-moll). Aus der frühen Zeit hörte man zwei Choralvorspiele „Nun ruhen alle Wälder", „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" Präludium und Fuge c-moll. Aus der Weimarer Zeit: drei kleine Präludien und Fugen, Toccata c-moll. Aus der Köthener Zeit: Phantasie und Fuge g-moll, Sonate C-dur. Aus der späten Leipziger Zeit: Kanonische Veränderungen „Vom Himmel hoch" Präludium und Fuge Es-dur.

In den Kammermusikstunden kamen in zwei Aufführungen Bachs sämtliche Sonaten für Violine und obligates Cembalo zum Klingen, gespielt von dem jungen Geiger Dr. Günther Kehr, begleitet von dem Leiter des Düsseldorfer Bachvereins Dr. Neyses. Bachs große Cembalowerke (italienisches Konzert, chromatische Phantasie und Fuge) wurden in einer Cembalostunde durch Franzpeter Goebels gestaltet, der sich als ein stilkundiger Bach-Interpret erwies. Eine weitere Aufführung brachte Instrumental-Konzerte, das d-moll-Cembalokonzert, Es-dur-Violinkonzert und das fünfte Brandenburgische Konzert.

Zum Abschluß der Tage erklangen weltliche Vokalwerke: Die Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt", die Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet" und das Quodlibet von 1706. Bachs Vokalmusik war ja vor allem der Kirchenkantate zugewandt. Aber in dieser weltlichen Kantate hat der Meister auch seinem Sinn für Humor Ausdruck gegeben. Mit der reizvollen Bauernkantate huldigte er 1742 dem Kammerherrn Carl Heinrich von Dißkau als Gutsherrn von Kleinzschocher. Bach hat hier den bäuerlichen Volkston vollendet getroffen und ihn in Gegensatz zum „städtischen Singen" wie es in der Kantate heißt, gestellt. Die einfache Besetzung durch Geige, Bratsche und Baß entspricht der ländlichen Tanzmusik. Diese heiteren Werke zeigen uns den großen Thomaskantor von der lustigen Seite. Es wirkten mit Ilse Hollweg (Sopran), Maria Bollig (Alt), Otto Kegelberg (Bariton), sowie das Collegium musicum vocale und Collegium musicum instrumentale unter Leitung von Prof. Fellerer.

Neben den musikalischen Aufführungen lag der Schwerpunkt der Bach-Woche, entsprechend den wissenschaftlichen Aufgaben des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, auf den Vorträgen.

Den Eröffnungsvortrag hielt Prof. K. G. Fellerer, der Leiter des Instituts, über das Thema „Bachs deutscher Weg", das er sowohl von der schöpferischen Persönlichkeit wie von dem geistigen und politischen Gesamtbild der Zeit her beleuchtete. Bachs Schaffen hat nicht wenige Berührungspunkte mit den herrschenden Strömungen der europäischen Musik, vornehmlich mit der französischen Suitenmusik und mit der italienischen Konzertform. Von hier hat Bach reiche Anregungen erfahren, ohne den damals verbreiteten höfischmodischen Musikidealen zu erliegen. Im Bereich der deutschen Kantorentradition ist er den Weg der schöpferischen Einsamkeit gegangen, einen wesentlich deutschen Weg, der in seiner ganzen Tiefe, Innerlichkeit und echten Volkshaftigkeit erst von

der Romantik wieder anerkannt und freigelegt worden ist.

Über Leipzig und die Thomasschule zur Zeit Bachs sprach Prof. Rassow. Der von Lichtbildern unterstützte Vortrag ließ die Epoche des größten Thomaskantors in einer geschichtlichen Umwelt-Rekonstruktion erstehen, für die Scherings Forschungen die umfassenden Grundlagen gegeben haben.

In das Gebiet stilpsychologischer Erkenntnisse führte der Vortrag von Prof. Dr. Ernst Bücken über Wort und Ton im Werke Johann Sebastian Bachs. Ausgangspunkt und Grundlage des Vortrages war eine Kritik der älteren Bach-Ästhetik, wie sie Schering, Pirro und vor allem Schweitzer im Hinblick auf den „Programmusiker" und „Tonmaler" Bach geübt und mit breiter Wirkung vertreten haben. Solchen hermeneutischen und symbolischen Deutungen stellte der Vortagende den umfassenderen Grundsatz einer „polyphonen Aufspaltung des Wortes" entgegen, deren Erkenntnis die verschiedenen Schichten eines Wortes und Sinnbegriffs deutlich mache und jenen vollen latenten Wortgehalt freilege, der im Wort-Ton-Verhältnis bei Bach überall wirksam und wissenschaftlich nachweisbar sei.

In interessanten Ausführungen behandelte Prof. Dr. Kahl, der seinen Vortrag wegen Einberufung zur Wehrmacht nicht selber halten konnte, das Thema: „Das Erbe der Sippe bei den Nachfahren J. S. Bachs". Auch dieser Vortrag war mit Lichtbildern ergänzt.

Den Beschluß der Vorträge brachte der Direktor der staatlichen Hochschule für Musik Köln Prof. Dr. Karl Hasse, der die Bachauffassung im Wandel der Zeit, im besonderen die Gegenwartsprobleme der Bachaufführung und Bachpflege darlegt. Damit kamen die theoretischen Erörterungen von historischen und wissenschaftlichen Fragen zu denen der gegenwärtigen musikalischen Praxis. Neben den Wissenschaftlern der Universität sprach der Leiter der Kölner Hohen Schule für praktische Musik und zeigte gleichzeitig damit die Verbundenheit der beiden akademischen Institute für Musik in Köln.

URAUFFÜHRUNG

HANS JOSEPH VIETH: „DIE SCHÖNEN MÄDCHEN VON HAINDELBRÜCK"

Uraufführung am Stadttheater in Troppau.

Von Prof. Karl Brachtel, Troppau.

Troppau, der Kulturmittelpunkt des Ostsudetenlandes, hatte in seinem heurigen Spielplan bis jetzt vier Erstaufführungen von Opernneuheiten zu verzeichnen, darunter eine Uraufführung, und zwar „Die schönen Mädchen von Haindelbrück", komische Oper von Fritz Chlodwig Lange, der zur Zeit als Opernreferent im Reichspropagandaministerium tätig ist; die Musik stammt von *Hans Joseph Vieth*. Die beiden Autoren wohnten der Uraufführung bei. Die Welt der deutschen Kleinstadt, in der die Handlung spielt, ist uns auf der Opernbühne seit Lortzing wohlvertraut. Wie bei zahlreichen anderen heiteren Opern finden wir auch hier Verkleidungs- und Verwechslungsszenen, aus denen sich komische Situationen ergeben. Vieths Musik weist eine große Mannigfaltigkeit auf. Neben mehr dramatisch wirkenden rezitativischen Stellen finden sich auch lyrische Einzel- und Zwiegesänge, dann wieder überaus lebendige Chorszenen. In dem bisweilen polyphon gehaltenen Orchesterpart offenbart der Komponist ein hohes technisches Können. Die Aufnahme dieses neuen Werkes sowie anderer zeitgenössischer Opern in den Spielplan verdankt Troppau seinem betriebsamen und sachkundigen Intendanten Heinrich Kreutz, der auch bei allen Neuheiten für eine wirkungsvolle Inszenierung sorgte. Die geschmackvollen und farbenfrohen Szenenbilder Fritz Krusperskys boten der Oper den richtigen Hintergrund. KM Otto Friedrich hatte den musikalischen Teil sehr gründlich einstudiert, was man an den hochwertigen Leistungen von Chor und Orchester deutlich feststellen konnte. Von den Darstellern ragten am meisten hervor Georg Buttlar als prächtiger, an drastischer Komik reicher Dorfschulze, Manfred Grundler als überaus regsamer Hofpoet, Max Herbert als stattlicher Herzog; die drei Dorfschönen fanden in den Damen Hemmeter, Gebhardt und Mara die entsprechende Verkörperung. Die beiden Autoren wurden nach der wohlgelungenen Aufführung herzlich gefeiert.

Ferner brachte das Troppauer Stadttheater im Rahmen eines italienischen Opernabends die Oper „Heimkehr" von *Salvatore Allegra* zur Erstaufführung. Die Textdichtung schrieb Alberto Donini nach einem Schauspiel von Zorzi, ins Deutsche übertragen wurde das Werk von Dr. Fritz Chlodwig Lange. Es ist eigentlich ein lyrisches Drama in zwei Bildern, dessen Handlung ähnlich wie bei Mascagnis „Cavalleria rusticana" dem italienischen Bauernleben entnommen ist. Allerdings werden hier nicht Typen aus dem Landvolk Siziliens auf die Bühne gebracht, sondern die Bergbauern der toscanischen Apenninen. Durch die vom italienischen Volkslied stark beeinflußte Musik Allegras werden die Konflikte der handelnden Personen noch dramatischer gestaltet. Der Tondichter bedient sich aller ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel der modernen Satz- und Instrumen-

tierungskunst. Als zweites Werk folgte am gleichen Abend die komische Oper in einem Akt „Der Liebhaber in der Falle“ von Giovanni Franceschini, Musik von *Arrigo Pedrollo.* Die Oper ist bereits an zahlreichen deutschen und italienischen Bühnen aufgeführt worden. Auch hier leisteten die Troppauer Kunstkräfte, namentlich die Damen Schramm, Mara, Hemeter und Faber, sowie die Herren Grundler, Richter und Bley ihr Bestes. Die heiteren Szenen des Werkes versetzten die Zuhörerschaft in beste Stimmung.

Mit der Erstaufführung der Oper „Enoch Arden“ von Levetzow, Musik von *Ottmar Gerster* (geschrieben 1936) vermittelte das Troppauer Stadttheater seinen Besuchern die Bekanntschaft mit einer der erfolgreichsten Opernneuheiten. Die Handlung, die sich in vier Bildern abspielt, ist nach der Dichtung von Tennyson sehr wirkungsvoll gestaltet. Die reiche melodische Erfindung Gersters schöpft häufig aus dem Volkstümlichen, seine Musik ist auch reich an bezwingendem Rhythmus und an pulsierendem dramatischen Leben, überall aber zeigt sich in ihr ein ganz bedeutendes Können. Die Wiedergabe der Oper gehörte zu den schönsten und ausgeglichensten Leistungen der Troppauer Bühne. Intendant Kreutz und KM Friedrich haben auch dieser Tonschöpfung die sorgfältigste Vorbereitung angedeihen lassen. Fritz Kruspersky hatte auch hier eine sehenswerte Ausstattung geschaffen. Die beiden Hauptpartien lagen in den bewährten Händen von Manfred Grundler und Frau Schramm, die den hohen Anforderungen, die in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht an sie gestellt wurden, vollauf gerecht wurden. Namentlich war die große schauspielerische Leistung des Titelhelden im dritten Bild der Oper, das er allein zu gestalten hat, unumwunden anzuerkennen. Auf die Zuhörerschaft machte das Werk und seine treffliche Wiedergabe einen tiefen Eindruck.

KONZERT UND OPER

BREMEN. (1. Hälfte Winter 41/42.) Der neue Operndirektor F. Rieger stellte sich in der „Zauberflöte“ als Kapellmeister mit feinem Stilgefühl vor. Als Neuheit erschien die „Hexe von Passau“ von *Ottmar Gerster,* Text von R. Billinger nach seinem gleichnamigen Schauspiele. Ein gesprochenes Drama in einen musikheischenden Operntext umzugießen, ist sehr schwer. Restlos ist es in diesem Stücke nicht geglückt. Nicht jedes Wort, das „gesprochen“ wirkt, wirkt gleichstark in Tönen. Der Stoff mußte einen Komponisten reizen, und so hat Gerster all sein großes, kraftvolles und gesundes Können daran gesetzt, dem Geschehen musikalisch gerecht zu werden. Ihm stehen alle Mittel vom zartesten, schlichten Klange bis zur Ballung gewaltiger Orchestermassen souverän zu Gebote. Doch hat man das Gefühl, daß das Letzte an Innerlichkeit der Ausschöpfung der Handlung durch die Musik nicht ganz erreicht ist. Das Schlußbild ist meisterlich, das 3. Bild bringt packende Musik in Volksszenen, das 2. Bild reizvolle Vertiefung in die Charaktere der Personen durch treffliche Instrumentation. Wenn unsere Zeit in der Kunst die Betonung des „Heldischen“ fordert, so wird diese Oper dem vollauf gerecht, auch wenn hier nicht ein Held, sondern eine Heldin das Stück trägt. Die Aufführung war sehr sauber einstudiert, klang gut und hatte viel Beifall. Sonst plätscherte die Spielfolge der Oper, reich durch die Operette unterstützt, geruhsam dahin. Für eine *Mozart*gedenkfeier wählte man keine Mozartoper, sondern stellte merkwürdiger Weise ein Konzertprogramm mit einem Klavierkonzert (A), einer Sinfonie (Es) und Arien aus Mozartopern zusammen.

GMD Schnackenburg hatte an den Eingang der Konzertreihe ein schwerwiegendes Programm gestellt: *Mozarts* sonnige Linzer Sinfonie, *Pfitzners* gedankenreiches und glutvolles Klavierkonzert und *Beethovens* Meistersinfonie Nr. 5. Die Sinfonie hatte er trefflich vorbereitet und dem Pfitznerschen Werke seine ganze Begeisterung und Liebe für diesen Komponisten zugute kommen lassen. Da es W. Kempff mit wärmstem Gefühle durchpulste und mit unerhörter Technik meisterte war der Erfolg stark, wie überhaupt der ganze Abend in seiner Vielgestaltigkeit der musikalischen Sprache sehr eindringlich wirkte. Frischer Wind weht auch in diesem Winter in den Vortragsfolgen der Philharmonie. Über die erfolgreiche Uraufführung von *Davids* Partita Nr. 2 ist bereits im Dezemberheft 1941 berichtet. Den „Bremer Musikauftrag 1941“ erfüllte *B. Hamann* mit „Symphonische Impression“ Werk 6, die hier bestimmungsgemäß ihre Uraufführung erlebte. Der Auftrag ist zur Zufriedenheit der Hörer ausgeführt worden, die sehr lebhaft ihren Beifall kund taten. Nicht in besonders gearteter Tonsprache liegt der Wert dieser Komposition, ihre Vorzüge sind üppige Klangschönheit der Nachromantik, treffliche Instrumentation und geschickte Verwendung von Soloinstrumenten. Der Titel bezeichnet treffend den Inhalt. GMD Helmut Schnackenburg sei für die Betonung der Kunst der Jetztzeit besonders bedankt, zumal er bewährtes Musikgut nicht in den Hintergrund treten läßt. *Bruckners* 8. Sinfonie brachte er ganz hervorragend zum Klingen und hatte mit *Mozarts* „Jupiter“-Sinfonie, dem „Requiem“ und *Brahms*' 2. Sinfonie stärksten Erfolg. *Bachs* „Trauerode“ und das Brandenburgische Konzert Nr. 3 ergänzten (unter erstrangigen Solisten) die vorweihnachtliche Konzertfolge. Über die philharmonischen Kammermusiken

wird nach Abschluß der Darbietungen berichtet werden.

Der „Tag der Hausmusik“ wurde allenthalben würdig begangen. Jede Schule hatte ihre Feierstunde. Die Verbände der HJ. musizierten meist öffentlich, in zahllosen musikliebenden Privathäusern fanden sich Liebhaber und Berufsmusiker zu gemeinsamem Tun vor ihren Freunden zusammen. Viel wurde dem Genius *Mozart* gehuldigt. Das tat auch im Rahmen des „Reichsverbandes für Volksmusik“ Karl Hauk. Er hatte aus Mitgliedern der Bremer Laienorchester eine stattliche Schar zusammengestellt und wickelte eine wohlgelungene, durch Solisten unterstützte Vortragsfolge Mozartscher Werke zum großen Beifall der Hörer ab. Von den Solistenkonzerten beanspruchte der Abend von Professor G. Scheck und Alfred Lueder (Flöte — Klavier) besonderes Interesse, weil neue und noch nicht gehörte Werke zum Vortrag kamen: Von dem „Jungen“, *A. Genzmer*, und dem „spätromantischen“ Altmeister, *J. Weismann*, je eine Sonate für Flöte und Klavier. Zwei Welten, doch beide blutvoll und stark. Zwei frische musikantische und formklare, lebhafte Sätze umschließen bei *Genzmer* einen breiteren, leidenschaftdurchglühten Satz. Die Ursprünglichkeit der Musik wirkt packend. Weismann, der große Könner in Form und Technik, spricht eine warme Sprache voller Gedanken und Schönheit. Die Werke wurden trefflich gespielt. Das umfangreiche Programm, eingangs die a-moll-Solosonate für Flöte von *Bach*, am Schluß *Schuberts* „Trockne Blumen“ und dazu noch *Brahms'* Riesensonate f-moll für Klavier, stellte an die Hörer stärkste Anforderungen. Sie fanden ihren Lohn in der hohen Kunst der beiden Solisten.

Der Domchor unter KMD Liesche nahm seine vielgestaltigen, von hoher Kunst getragenen Motetten im Herbste wieder auf, um in den Wochen vor Weihnachten in Frankreich und Belgien zu musizieren. Dr. Kratzi.

BRESLAU. (Oper.) Die Eröffnung der neuen Opernspielzeit stand im Zeichen *Mozarts*. Eine Neuinszenierung von „Die Hochzeit des Figaro“ machte den verheißungsvollsten Anfang. Ihr lag die Textübertragung von Schünemann zugrunde, die berufen scheint, dem Wirrwarr und Widersinn der vielen bisherigen Verdeutschungen ein Ende zu setzen. Unsere Darsteller, unter denen man zum ersten Male Hannefriedel Grether als feinmusikalische Susanne und Walter Kocks als launig-elastischen Figaro begrüßte, hatten tadellos umgelernt. Das Parlando floß leicht und elegant, über dem Ganzen lag eine sprühend-heitere Stimmung. Die geschmackvollen Bühnenbilder — helle, warme Innenräume und eine poetische Gartenszenerie — stammten von Prof. Hans Wildermann, der neue Oberspielleiter Günter Puhlmann führte eine geistvoll-lebendige Regie, und Philipp Wüst sorgte für eine saubere, gepflegte gesangliche und orchestrale Interpretation. Es folgte weiterhin, aus dem Vorjahr übernommen, der „Don Juan“, neu besetzt mit Walter Kocks als pfiffig durchtriebenen, mustergültig klar artikulierenden Leporello und Erich Witte als jugendfrischen Don Ottavio von wertvollem Tenorbesitz. In einer Aufführung der „Zauberflöte“ sang Käthe Heidersbach als Gast in zartem Mozartstile die Pamina, ein anderes Mal dirigierte der Japaner Graf Hidemaro Konoye das Werk mit liebe- und verständnisvoller Einfühlung in die deutsche Musik. Die neuinszenierte „Entführung aus dem Serail“ betreute am Kapellmeisterpult Carl Schmidt-Belden. Im Verein mit Dr. Werner Müllers flüssiger Spielleitung und Prof. Wildermanns echt orientalische Märchenstimmung atmender Bildkunst kam eine leichtbeschwingte, kammermusikalisch-durchsichtige und szenisch-vergnügliche Wiedergabe zustande, zu deren durchschlagendem Erfolge der ohne Übertreibung humorvolle Osmin des Gastes Rolf Heide Wesentliches beitrug.

Von besonderer Bedeutung war die Uraufführung der Oper „Der Dombaumeister“ von *Hans Stieber*, über die wir bereits im Märzheft eingehend berichteten. Die Aufgeschlossenheit unserer Opernleitung neuzeitlicher Kunst gegenüber bestätigte auch die hiesige Erstaufführung von *Sutermeisters* „Romeo und Julia“. In Liselotte Bauer und Erich Witte (den schon die Berliner Staatsoper von nächster Spielzeit an gewonnen hat) besitzen wir ein ideales Titelpaar, vom Reiz jugendlicher, edler Anmut in Erscheinung und Gesang umflossen. Carl Schmidt-Belden ließ den Eigenklang der farbigen Partitur in blühender Pracht aufleben. Die so gesicherte hinreißende Wiedergabe des Werkes erweckte begeisterte Anerkennung. Daneben entsann man sich der musikgeschichtlich nicht unwichtigen heiteren Volksoper „Hans Sachs“ von *Lortzing*, die in der Neufassung von Willi Hanke und Dr. Max Loy gegeben wurde und mit ihrer naiv-herzlichen, humordurchwürzten Handlung und ihrer eingängigen, sehr reichhaltigen Musik — Carl Cornelius gab ihre prickelnde Zügigkeit — frohes Behagen auslöste. Als Weihnachtsfestgabe erschien *Straußens* „Arabella“ in wohlgerundeter Neuaufführung, hauptsächlich gestützt auf Liselott Ammermanns in jeder Hinsicht stattliche Durchführung der Titelpartie und Hans Erich Borns vornehm-herzlichen Mandryka. *Wagners* „Ring des Nibelungen“ gedieh bis zum „Siegfried“-Abend, dem der Gastdirigent Prof. Leopold Reichwein von der Wiener Staatsoper, einstmals der Unsrige, ein durch klangliche Schönheit und Größe bezwingendes Gepräge gab. Außer dem serienweise gegebenen, unausgesetzt zugkräftigen

„Fliegenden Holländer“ tauchte zweimal „Triſtan und Iſolde“ in glänzender Beſetzung mit auswärtigen Kräften (Glanka Zwingenberg, Gertrud Rünger, Inger Karén) auf. Im übrigen erfuhren die Italiener eine ſtarke Pflege, voran *Puccini*, deſſen „Bohème“ wochenlang dem Repertoire angehörte, während ſein letztes Werk „Turandot“ nach längerer Zeit in einer höchſt ſehens- und hörenswerten Wiedergabe neu herauskam. In beiden Opern verkörperte ergreifend innig und ſtimmlich blühend Anna Taſſopoulos aus Berlin die zartbeſaiteten Frauengeſtalten (Mimi, Liu). Ebenſo war *Verdis* „Aida“ mehrmals Anlaß zu eindrucksvollen Gaſtſpielen, unter ihnen beſonders erleſen die Mitwirkung Margarete Teſchemachers als pakkend geſtaltende Äthiopierin. Neu inſzeniert wurde „La Traviata“. Der hier naheliegenden Gefahr ſentimentaler Rührſeligkeit begegnete H. Klugmanns muſikaliſche und Günter Puhlmanns ſzeniſche Leitung durch geſchmackſichere Abdämpfung alles Überſchwänglichen und Lärmvollen. In *Roſſinis* „Barbier von Sevilla“ gab es ein beglükkendes Wiederſehen mit unſerm früheren, an die Wiener Staatsoper übergeſiedelten hervorragenden Baßbuffo Erich Kunz. Wilhelm Sträußler.

CASTROP-RAUXEL i. W. Die abgeſchloſſene erſte Hälfte der Spielzeit hat neben manchem Belangloſen auch erſtaunlich viel Wertvolles gebracht. Die bei weiten ſtärkſten Eindrücke vermittelten uns wieder die Städtiſchen Sinfonie- und Meiſterkonzerte, in denen MD Max Spindler auf ſinfoniſche Werke von *Beethoven, Schubert, Schumann* und *Brahms* zurückgriff. Seine eifrigen Bemühungen um die zeitgenöſſiſche Muſik fanden ihre löbliche Forſetzung. *Erich Sehlbachs* „Vorſpiel für Orcheſter“, ein Stück von durchaus eigener Prägung und geiſtreicher Erfindung voll Verbindlichkeit, fand herzlichen Beifall. Aus feſtlich bewegtem Kopfſatz zieht *Hero Folkerts* I. Symphonie reiche Nahrung und muſiziert über ein humorvoll bewegtes Scherzo und einen melodiſch fundierten langſamen Satz hinein in die feſtliche Frohlaune eines kräftig bewegten und ſieghaft geſtalteten Finaleſtückes. Im ganzen neigt dieſe vom Städt. MD M. Spindler mit vollem Überzeugungseinſatz dargebotene Sinfonie zu ſpröder Gedankentiefe. Die jugendliche Bremerin Marianne Krasmann ſicherte *Brahms'* d-moll-Klavierkonzert eine klare und geſtraffte Wiedergabe. Siegfried Borries' ungewöhnliche Spielkultur konnte im *Schumann*ſchen Violinkonzert wahre Triumphe feiern. In einem eigenen Abend erfreute er mit einer ſchlakenfreien Wiedergabe von *Mozarts* D-dur-Konzert, ebenſo wie mit kleineren virtuoſen Stücken von *Saraſate, Paganini* und *Strauß*. Als erſchütternder Liedgeſtalter ſtand Ewald Kaldeweier auf dem Podium, der ſeine Zuhörer mit *Brahms* und *Strauß* in einſame Fernen entführte. Neben unſerm einheimiſchen Pianiſten H. Hermesmann ließen ſich wiederholt der glanzvolle Tenor F. Brambach und der füllige Bariton L. Joſtmann hören.

Einen breiteren Raum nahmen natürlich die *Mozart*-Gedenkfeiern ein, unter denen neben den erwähnenswerten Bemühungen der Muſikſchule und der von Obermuſiklehrer A. Weber ins Treffen geführten O. f. M. ein wohlgelungenes Gaſtſpiel der Kammeroper Glettenberg mit dem behutſam inſzenierten „Schauſpieldirektor“ und ein Lieder- und Arienabend mit der unvergänglichen „Kleinen Nachtmuſik“ zu nennen ſind.

Mit größter Aufmerkſamkeit wird man die Entwicklung der jugendlichen Sopraniſtin Ruth Ölsdorp und der gewiſſenhaften Pianiſtin Thea Brenken verfolgen müſſen, die ſich neben anderen in den Konzerten junger Künſtler verdienſtvoll mit zeitgenöſſiſchen Werken von *Maler, Graener* und *Pfitzner* auseinanderſetzten. Endlich ſei mit Anerkennung vermerkt, was der ſtimmbegabte Werkschor der Klöcknerwerke unter Kreischormeiſter G. Poll in ſeinen Abenden für neuzeitliche Männerchorkunſt mit *Ludwig, Trunk, Siegl* leiſtet, da ſein großer Bruder, die Chorgemeinſchaft Liederhalle - Harmonie durch den Fortgang ihres bisherigen verdienſtvollen Leiters Dr. H. Wedig zunächſt nicht in Erſcheinung treten konnte. Das Bemühen der hieſigen Muſikerzieher und der Muſikſchule Hermesmann zum „Tage der Hausmuſik“ mit der Jugend die mannigfachen Möglichkeiten häuslicher Muſikpflege aufzuzeigen, erſchien ausſichtsvoll und für die volkstümliche Muſikpflege durchaus nachahmenswert. Wenn wir noch der verſchiedenen Weihnachtsmuſiken gedenken, unter denen die von F. d. Fries (Orgel) und H. d. Fries (Alt) ausgerichtete Feierſtunde in der Lutherkirche mit alten und neuen Weihnachtsliedern herausragte, ſo iſt damit ein Bild unſeres reichen muſikaliſchen Lebens in der erſten Hälfte der Spielzeit 41/42 gegeben, in der nur leider die Kammermuſik vollſtändig fehlte.

Dietrich Haardt.

CHEMNITZ. Opern- und Konzertleben ſtanden auch hier im Zeichen des *Mozart*-Jahres. Die Spielzeit wurde mit einer von Intendant Dr. Schaffner und Felix Loch im Sinne des dramma giocoso inſzenierten Aufführung des „Don Giovanni“ eröffnet, in der GMD Leſchetizky wundervoll mozartiſch muſizierte. Als Titelheld gab Karl Köther eine darſtelleriſch und geſanglich feſſelnde Leiſtung; in einem Gaſtſpiel packte Paul Schöffler (Wien) durch dämoniſchen Humor und den ſinnlichen Zauber ſeines muſikaliſch geführten Baritons. In der „Zauberflöte“ nahm Peter Anders mit dem edlen

Wohllaut seines silbern überglänzten Tenors gefangen, während in „Figaros Hochzeit“ Willi Domgraf-Faßbender den Figaro mit hinreißendem humorigen Spiel und glänzender gesanglicher Charakterisierungskunst verlebendigte. „Cosi fan tutte“ in einer von Dr. Tutenberg liebevoll betreuten, witzig parodistischen Neuinszenierung und einer beschwingten feinklängigen Wiedergabe durch Leschetizky. Dr. Tutenberg inszenierte auch „Bastien und Bastienne“ und den „Schauspieldirektor“ mit Stilgefühl; KM Buchhold dirigierte diese „petits riens“ mit kammermusikalischem Klangempfinden. Außer den neueinstudierten Opern „Undine“, „Tiefland“ und „Freischütz“, in denen Dr. Paulig kultivierten Klangsinn und musikalisches Temperament offenbarte, hörten wir als deutsche Uraufführung *Kurt Atterbergs* „Aladin“, eine Märchenoper, die durch das gut gebaute Buch Bruno Hardt-Waldens und die in allen Farben funkelnde, die orientalische Märchenwelt in Melodik, Rhythmus und Orchesterklang phantasievoll widerspiegelnde Musik des schwedischen Tondichters packt. Ludwig Leschetizky setzte sich für eine im einzelnen sorgfältig ausformende und zugleich großzügige Wiedergabe, Dr. Schaffner für eine märchenbunte Inszene ein.

Für das Konzentleben warb Leschetizky mit einem volkstümlichen Konzert, in dem er als Neuheiten die liebenswürdige Serenade *Gerhart von Westermans*, die charaktervollen Schumann-Variationen *Fritz von Boses*, die folkloristisch anregenden „Tänze aus Galanta“ *Zoltan Kodalys*, als bekannte Kostbarkeiten *Strauß’* Bläserserenade und *Spohrs* Konzert für Streichquartett und Orchester zu Gehör brachte. Als weitere Erstaufführungen bot Leschetizky in den Meisterkonzerten *Dvořáks* G-dur-Sinfonie, *Renzo Bossis* „Wettlauf von Siena“, *Genzmers* Trautonium-Konzert (Solist Oskar Sala), *Pfitzners* romantisch schwärmende, zu sieghaften Klängen sich steigernde C-dur-Sinfonie und als Uraufführung *Hermann Baums* „Sonnengesang“, eine in impressionistischen Klängen schwelgende Vertonung der Lobpreisungen des Franz von Assisi (Tenorsolo: Dr. Almeroth). Von der Höhe der Programme zeugten weiterhin *Bruckners* Fünfte in der Urfassung, *Regers* Böcklin-Suite, *Mozarts* Requiem und Krönungskonzert in klassischer Wiedergabe durch Wilhelm Backhaus, *Beethovens* D-dur-Konzert, zauberhaft gegeigt von Alma Moodie und *Liszts* Es-dur-Konzert, virtuos gespielt von Ornella Santoliquido-Puliti. In einem *Mozart* gewidmeten Kammerkonzert spielten die Konzertmeister Schuster, Falkenberg und Walda das Es-dur-Divertimento, Walter Schuster das Violinkonzert D-dur und Luigi Magistretti und Willy Breuer das Konzert für Harfe und Flöte; Dr. Paulig ließ den Abend mit einer großzügigen heldischen Ausdeutung der Es-dur-Sinfonie ausklingen.

Die von der NSG „Kraft durch Freude“ veranstalteten Konzerte trugen den Stempel hochwertiger Programmgestaltung und vollendeter Darbietung. Das NS-Sinfonie-Orchester unter GMD Adam stellte mit *Paul Höllers* hier schon bekannter Passacaglia und Fuge über ein Thema von Frescobaldi, *Schuberts* C-dur-Sinfonie und *Max Seeboths* ernstem Klavierkonzert (von Kurt Gerecke eindrucksvoll wiedergegeben) an die Hörer hohe Ansprüche. Ihnen kamen Gino Martinuzzi und sein Mailänder Scala-Orchester, das durch Tonsprache und Klangadel bezauberte, mit Vorspielen von *Rossini, Spontini, Verdi* und *Wagner*, mit *Mozarts* Jupitersinfonie und dem „Till Eulenspiegel“ schon mehr entgegen. Unvergeßliche Eindrücke hinterließ auch das Prager Philharmonische Orchester unter Joseph Keilberth mit der hinreißenden Wiedergabe von *Mozarts* Es-dur-Sinfonie, *Pfitzners* C-dur-Sinfonie und *Dvořáks* e-moll-Sinfonie („Aus der neuen Welt“).

Die städtische Kammermusikvereinigung erwies ihr Können an Quartetten von *Mozart, Beethoven, Brahms, Reger*, dem Bläserquintett g-moll von *Danzi* und dem einfallsreichen Klaviertrio von *Willy Czernik* (am Flügel der Komponist). In einem dreiabendigen Zyklus führen Walter Schuster und Fritz Just sämtliche Violinsonaten *Beethovens* auf. Sandor Vegh, begleitet von Alice Nagy, setzte sich mit ungewöhnlicher Virtuosität für *Kodaly, Bartok, Veresz-Vegh* und *Sarasate* ein, stieß aber auch in *Beethovens* G-dur-Sonate und *Bachs* C-dur-Sonate in die Tiefen musikalischen Ausdrucks vor. Reife Gestaltungskraft offenbarte Frieda Leider in ihrem klassisch-romantischen Liederabend.

Den 100. Geburtstag *Friedrich Hegars* feierte der Sängerkreis Chemnitz mit einem Abend, an dem KMD Geilsdorf den Schöpfer nicht nur der großen Chorballaden, sondern auch volkstümlicher Männer- und Frauenchöre und Sopranlieder (gesungen von Lotte Wolf-Matthäus) ehrte. Für neuzeitliches Chorschaffen trat Ewald Siegert ein, als er mit der Bach-Gemeinschaft und der Singakademie eindrucksvolle vielstimmige Chöre von *Gerhard Strecke, Karl Kraft, Hermann Simon, Siegert, Werner Hübschmann* und *Gotthold Richter* aufführte. Dazwischen steuerte Kurt Gerecke Klavierwerke von *Bach-Busoni, Liszt, Beethoven* (Appassionata) und zwei bedeutenden Fugen von *Ewald Siegert* bei. Von den Kirchenkonzerten seien die hervorragende Gedenkaufführung des „Messias“ durch Paul Geilsdorf, die *Reger*-Abende der Kantoren John und Seifert und der *Mozart*-Abend erwähnt, an dem John die D-dur-Messe und Laudate Dominum aufführte. Prof. Eugen Püschel.

DÜSSELDORF. Auch in diesem dritten Kriegswinter geht das Düsseldorfer Musikleben unbeirrt und vertrauensvoll seinen Weg weiter. Die Konzerte und Theateraufführungen waren nie so gut besucht, ja, die Oper kann den Andrang kaum bewältigen. An einer Reihe sinfonischer Aufgaben bestätigte GMD Prof. Hugo Balzer immer wieder sein warmblütiges, impulsives musikantisches Temperament, das *Beethovens* heroischer Dramatik wie *Brahmsens* formstrenger Herbheit sich gleicherweise verpflichtet fühlt. *Richard Straußens* ausschwingende Sinfonik und Klangoffenbarungen liegen ihm besonders am Herzen. Dem Gedächtnis *Mozarts* war eine ganze Woche mit wesenhaften und dem Geist des großen Salzburgers nahen Opernaufführungen, dem „Requiem" und einem ausgefeilten Sinfoniekonzert (Wolfg. Schneiderhan-Violinkonzert) gewidmet. An neueren Werken fand das von dem Meistercellisten G. Cassado erstmalig gebotene Cello-Konzert *B. Hamanns* und die von dem Komponisten *Hermann Henrich* selbst mit dem Städtischen Musikverein und Elfriede Wasserthal (Sopran) und Josef Olaf (Bariton) als stimmschöne Solisten vermittelte Kantate „Frühlingsfeier" (Klopstock) besondere Beachtung. Die Kantate verrät einen seriösen und satztechnisch gewandten, den hymnischen Ergüssen des Dichters mit gewählten musikalischen Mitteln nachspürenden Musiker, der sich keine Gelegenheit zu anschaulichen Ausmalungen der poetischen Situationen entgehen läßt. Er bereitete seinem Werk und sich selbst einen schönen Erfolg. Neben diesen Großveranstaltungen dienen die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" mit ihren Meisterquartetten, die „Konzerte des Bachverein" und die „K. d. F. - Sonntagmorgen-Musiken" mit gewählten Programmen dem Musikleben von der kammermusikalischen Seite her.

Auch im Städtischen Rob. Schumann-Konservatorium und der Jugendmusikschule (beide unter der Generalregie Prof. Balzers) geht die musikalische Erziehungsarbeit zielvoll rüstig fort.

In der Oper war Altmeister *Hans Pfitzner* seinem Spätwerk „Das Herz" der sachkundigste szenische Interpret, der durch die feinen musikdramatischen Beziehungen und die Schaffung von eindrucksvollen atmosphärischen Spannungen im Bereich der zwielichthaft-phantastischen Ereignisse dem Werk im Sinne seiner schöpferischen Absichten zu dienen wußte. Wolf von der Nahmer als sorgsamer musikalischer Betreuer, Gustav Vargos vorzügliche Bühnenbilder und Asger Stig (Arzt), Elfriede Wasserthal (Helge) und Bernd Aldenhoff (Asmus Modiger) waren der festlichen Aufführung werkbesessene Helfer. Ernst Suter.

HAMBURG. Die Hamburgische Staatsoper steht, wo diese Zeilen geschrieben werden, inmitten der Vorbereitungen zur zweiten Deutsch-Italienischen Kunstwoche (*Verdis* „Macbeth", *Puccinis* „Tosca" mit italienischen Gästen stehen als Moderne *Malipieros* „Julius Cäsar" und *Wolf-Ferraris* „Vier Grobiane" gegenüber). Die einheimischen Philharmonischen Konzerte sahen im sechsten einen anerkannten italienischen Dirigenten als Gast, Bernardo Molinari. Auch hier fesselte wieder die klare musikalische Dialektik eines italienischen Maestro, der mit seinen 62 Jahren sich ein scharfes persönliches Charakterprofil bewahrt hat. Eine interessante musikalische Neuheit stellte GMD Eugen Jochum im 8. Philharmonischen Konzert vor: *Theodor Bergers* „Zwei Stücke für Streichorchester" Werk 4 und 5. Über das „Sensationelle" hinaus, in das dieser 37jährige Ostmärker durch die kürzliche, mit Beifall und Zischen begleitete Uraufführung seiner „Ballade" Werk 10 in Berlin durch Furtwängler hineingestellt worden ist, stellte sich uns hier ein starkes Talent voll von lyrisch-klanglicher Schwermut und leidenschaftlich-kontrapunktischer Vitalität vor, das mit kultivierter Raffinesse zeigt, was man aus der Klangwelt der Saiteninstrumente alles an Farbbrechungen herausholen kann. Im neunten Philharmonischen folgte diesem zeitgenössischen Werk die Hamburger Erstaufführung des „Konzertes für Bratsche und Orchester" (Werk 9) von *Walter Abendroth*. Versponnen, spröde und düster, drückt hier das „Dunkle Reich" der Bratsche alles klanglich nach unten, wobei aber stets der Eigenklang des bekannten Pfitzner-Biographen durchtönte. Neben anerkannten Solisten wie Elly Ney und Walther Gieseking kamen, besonders aus Berlin, eine ganze Reihe bisher hier unbekannter Nachwuchskräfte an die Wasserkante, wodurch die Solisten-Abende ein interessantes Gesicht erhielten. Daß Cassadó kein „fünftes Rad" am Quartett-Wagen ist, bewies seine Verpflichtung für das C-dur-Quintett von *Schubert* von Seiten des Hanke-Quartettes; es war ein Abend, mit dem die Hamburger philharmonische Kammermusik-Vereinigung erneut den künstlerischen Beweis antrat, daß sie sich auch vor auswärtiger Konkurrenz am Platze durchaus nicht zu fürchten braucht. Das Häusler-Quartett, Bochum, war ein neuer Name innerhalb der kammermusikalischen Veranstaltungen der Hansestadt.

Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. Neckar. Die Konzert-Veranstaltungen des vergangenen Jahres standen im Zeichen des *Mozart*-Gedenkjahres. Hier ist vor allem die Arbeit des Singkranz Heilbronn zu nennen, der die beiden größten Werke Mozarts für gemischten Chor aufführte: das Requiem und die c-moll-Messe. Die Solisten des Requiems wa-

ren: Else Domberger, Trudel Schöllkopf, Herbert Wiesinger und Eugen Grimm. Leitung: Dr. Ernst Müller. Die große Messe in c-moll, die an Chor und Soli hohe Anforderungen stellt, erklang im Rahmen der Heilbronner Mozart-Woche und fand starken Widerhall. Vor allem die Sopranistin Sophie Hoepfel, zu der sich als weitere Solisten gesellten: Ida Fink-Nickel, Rudolf Gehrung und Dr. Günther Engelhardt. In der Konzertgemeinde Heilbronn (Künstlerische Leitung: städt. MD Dr. Ernst Müller) wurde *Mozart* mit seiner Es-dur-Symphonie gefeiert, die vom Orchester der Stadt Heilbronn gespielt wurde. Als Solist gefiel in hohem Maße der Mozart-Interpret Pal Kiß, der außer dem selten gespielten Klavierkonzert B-dur (KV 450) noch die herrliche A-dur-Sonate mit den Variationen spendete. Im folgenden Symphonie-Konzert sang die Berliner Sopranistin Leonor Predöhl die *Mozart*sche Konzertarie „Non piu. Tutto ascoltai". Daneben hörte man die Suite altitalienischer Arien für hohe Singstimme und kleines Orchester von *Erich Anders* (Erich Freiherr Wolff von Gudenberg). Das symphonische Hauptwerk des Abends bildete *Beethovens* 6. Symphonie (Pastorale). Ebenfalls in der Konzertgemeinde wurde die Vierte Symphonie von *Anton Dvořák* erstaufgeführt; Heinz Stanske (Berlin) begeisterte mit dem Violinkonzert von *Paganini*. Ein Lieder-Abend von Luise Richartz (am Klavier: Dr. E. Müller) brachte bekannte und noch mehr unbekannte Lieder von *Schumann* und *Brahms*.

Das Stadttheater wird mit der laufenden Spielzeit ganzjährig spielen, so daß auch das Orchester von nun an das ganze Jahr in Heilbronn wirken wird. Zur Mozartwoche steuerte die Oper Aufführungen von „Figaros Hochzeit" und „Entführung" bei, die sowohl mit eigenen Kräften als auch mit Gästen durchgeführt wurden.

Dr. Ernst Müller.

LIEGNITZ. Die Reihe der Sinfoniekonzerte eröffnete MD Weidinger mit *R. Schumanns* Es-dur-Sinfonie und *Brahms'* 6. Klavierkonzert, dessen tiefernsten Inhalt Prof. W. Wolf groß ausdeutete. Ein *Dvořák-Liszt*-Abend stand im Zeichen heldischer Musik. Konzertm. Esser-Breslau spielte mit technischer und geistiger Beherrschung *Dvořáks* a-moll-Violinkonzert. Prof. Weber-Leipzig zeigte sich in *Liszts* sinfonisch anmutendem A-dur-Konzert als Pianist von hohem Rang. *Dvořáks* Heldenlied und *Liszts* stolze Fanfarenklänge von „Les Préludes" waren wieder begeisternde Leistungen unseres Städtischen Orchesters unter H. Weidinger. Beide sind zu einem Klangkörper zusammengeschmolzen, der in jedem seiner Mitglieder hohen Anforderungen gerecht wird.

Diese künstlerische Selbständigkeit zeigte sich auch, als nach H. Weidingers Erkrankung Prof. Behr-Breslau die folgenden Konzerte als Gastdirigent leitete, und wir *Beethovens* 8. Sinfonie in seiner klassischen Heiterkeit hörten und Elly Ney *Mozarts* kostbares B-dur-Konzert in seiner erlösenden Entrücktheit spielte.

Ganz andere Klänge sprachen aus *Höffers* Konzert für Klavier und Orchester, dessen entschieden großes Können durch Sturm und Drang sich schon klärt, wenn er im zweiten Satz ein Bachthema so ehrfürchtig deutet. Elly Ney war auch hier die überlegen deutende Künstlerin. In einem interessanten Gegensatz dazu stand *Wilh. Jergers* „Salzburger Hof- und Barockmusik", die in ihrer feinsinnigen Verschmelzung von alter Form und modernem Klangempfinden unter Weidingers Leitung im 1. Sinfonie-Konzert begeisterten Beifall fand.

In den Volkssinfonie-Konzerten dirigierte Prof. Behr *Beethovens* 1. Sinfonie und *Schumanns* d-moll-Sinfonie in plastisch gestaltender Weise. KM Lilge zeigte in *Klughardts* a-moll-Konzert seine oft bewiesene feine Musikalität aufs neue, ebenso in *Volkmanns* d-moll-Serenade. KM Löffelholz spielte *Sindings* Romanze mit Feuer und in *Mozarts* A-dur-Konzert zeigte er erneut sein musikalisches Können und feines Empfinden. Franz Hellmer fesselte in *Sibelius'* „Schwan von Tuonela" als Künstler auf seinem Instrument, dem Englisch-Horn. Das aufs feinste begleitende Orchester leitete Prof. Behr und KM Hüneke-Waldenburg; die Liegnitzer Männerchöre im DSB brachten Werke nordischer Komponisten mit ausgeglichenem Chorklang und feiner Steigerung, die sich besonders in *Griegs* „Landerkennung" zeigte unter G. Arlts künstlerisch deutender Leitung.

Die Kammermusik mit dem Prager Streichquartett und das Zilcher-Trio kam in klassischen und zeitgenössischen Werken zu ihrem Recht.

Drei feldgraue Künstler, z. Zt. in Liegnitz, A. Lenz-Kattowitz (Violine), G. Haberland-Berlin (Klavier), L. Seuffert-Nürnberg (Bariton) musizierten in einem abwechslungsreichen Abend und begeisterten durch ihr reiches Können die dankbare Hörerschaft.

In der Oper, über deren wertvolle Leistungen schon im Januar-Heft (Mozart-Woche) berichtet wurde, kam „Der Barbier von Sevilla" von *Rossini* unter KM Haetzel zu wirkungsvoller Darstellung; eine Sonderleistung war *d'Alberts* „Tiefland" unter der großzügigen Leitung des Görlitzer KM Schartner. In beiden Werken zeigte sich K. Swobodas überlegene Spielleitung, der auch als Pedro stark fesselte. Wertvolle Mitarbeiter waren M. Kittel, E. Lastovica, M. Lutz und die Herren Peprisch, Neuhorst, Kleist, Tuttner, K. Kirchweg, Bernhardin u. a., deren stimmliches Können und lebendige Darstellung mit dem hervorragenden

Städtischen Orchester der Städtischen Oper und seinem Intendanten K. Rückert erneut Ehre machte. KMD Rudnick.

MANNHEIM UND LUDWIGSHAFEN. Aus dem reichen Musikleben der Schwesterstädte am Oberrhein kann der Chronist nur ausschnittweise die Ereignisse melden, die die Allgemeinheit interessieren. Die deutsche Uraufführung von *Dvořáks* Oper „Der Jakobiner" und die Mozartfeier der Mozartstadt Mannheim schilderten bereits Sonderberichte.

Auch bei uns konnte die erste Hälfte der Spielzeit mit einem musikhungrigen, die Kasse förmlich belagernden Publikum rechnen. St.-KM Elmendorff brachte neben den in klassischer Formschönheit geprägten Neueinstudierungen von „Cosi fan tutte" und „Titus" eine weihnachtliche „Meistersinger"-Aufführung und vor allem vor seiner Fahrt nach Barcelona eine seiner unvergleichlichen „Tristan"-Interpretationen. Unsere Isolde, Glanka Zwingenberg, hatte unter ihm in Spanien in der Partie einen starken Erfolg. Unser neuer Tristan, Georg Faßnacht, ist ein ebenbürtiger Partner. KM Ellinger leitete die Aufführungen „Tiefland", mit dem prachtvoll vitalen Dreigestirn Zwingenberg — Faßnacht — Schweska, „Der Waffenschmied", „Fidelio", „Die Bohème".

Die Akademien brachten in einem von Elmendorff sehr glücklich gefaßten Gesamtprogramm erfolgreiche Uraufführungen: eine sehr gehaltvolle, ernste „Hymnische Feiermusik" des Badeners *Helmut Degen*, den interessanten, charaktervollen japanischen Liederzyklus „Von der Verlassenheit" *Franz von Hoeßlins*, den Elisabeth Höngen ausdrucksmächtig interpretierte, und *Siegfried Wagners* nachgelassene Sinfonie, über die ebenfalls gesondert berichtet wurde. Erstaufführungen erlebten *Pfitzners* Orchester-Scherzo und *Franz Schmidts* Vierte Sinfonie durch Elmendorff, dessen energisch-liebevolle, geistig scharf zupackende Darstellung dem prächtigen Werk des Wiener Meisters einen warmen Erfolg errang, *Wilhelm Kempffs* „Arkadische Suite" durch Hans Knappertsbusch und *Höllers* Cellokonzert durch Hölscher. Die Sonntagskonzerte, die Elmendorff mehr als die Akademien zu Erstaufführungskonzerten ausbaute, und die sich bereits eines aufgeschlossenen und treuen Stammpublikums erfreuen, warben u. a. erfolgreich für *J. N. Davids* Divertimento „Kume kum" und *Zilchers* Eichendorff-Lieder, sie brachten auch in *Dvořáks* Orchestervariationen eine freudig begrüßte Neuheit. Von Elmendorff herrlich begleitet, sang Schmitt-Walter die Winterreise. Ein neues Kammertrio — Renate Noll, Ernst Hoenisch, Dr. Herbert Schäfer, führte sich mit stilvoll auf alten Instrumenten gespielter alter Musik bestens ein.

Die Kammermusik war sonst vor allem die Domäne der Hochschule. In dem von Direktor Rasberger wieder ausgezeichnet entworfenen Jahresprogramm wirkte sie besonders mit den überaus beliebten, wertvollen Konzerten der Lehrerschaft, aus deren stattlicher Reihe wir nur den Zyklus sämtlicher *Beethoven*-Sonaten des Geigers von Baltz und des Pianisten Laugs, einen *Dvořák*-, einen *Bach*-Abend, einen Abend „Goethe und das deutsche Lied" und das prächtige Morgenkonzert des vortrefflichen Salvati-Vokalquartetts nennen können.

Das ausgezeichnet organisierte, straff zusammengefaßte Konzertleben Ludwigshafens baut ebenfalls unter der eifrigen und erfolgreichen Oberleitung des GMD Friderich die Sinfoniekonzerte in steigendem Maße zu Ur- und Erstaufführungskonzerten aus. Die uraufgeführte „Musik für Streichorchester" *Rudolf Petzoldts*, eine dreisätzige Sinfonietta von sehr charaktervoller, von melodisch-schöpferischer und kontrapunktischer Potenz zeugender, eigener Prägung, fand ebenso starken Widerhall wie die erstaufgeführte „Konzertsuite für großes Orchester" von *Harald Genzmer*, die GMD Leonhardt vermittelte, und die Dank ihres warmströmenden Lebensgehaltes wie ihrer feinnervigen Formgestaltung überzeugte. Hüsch trat erfolgreich für Orchestergesänge *G. Vollerthuns* ein, Röhn geigte als berufenster Interpret *Zilchers* tiefgründiges zweites Violinkonzert. Der Beethoven-Chor, immer ein Förderer zeitgenössischen Schaffens, hatte mit *H. F. Schaubs* Kantate „Den Gefallenen", in der sich glückliche Erfindungsgabe und warme Empfindung mit solidem satztechnischem Können begegnen, und mit *H. Reutters* „Gesang der Deutschen", einem groß geschauten und gestalteten Dithyrambus, unter der eifervollen Leitung von UMD Poppen unbestrittenen Erfolg. Das in unermüdlichem Streben sich weiterentwickelnde Stamitz-Quartett widmet von seinen zehn Morgenkonzerten sechs der zyklischen Aufführung sämtlicher Streichquartette *Beethovens*. Immer wieder erfreut die geistig-musikalische Energie der künstlerischen Zusammenarbeit der Herren Weigmann, Sedlmayr, Betz und Friedrich. Eine Matinée war *W. A. Mozart* gewidmet, in anderen hörten wir in verbindlicher Zusammenstellung alte und gegenwärtige Kammermusik, so *Zilchers* heroisches Klavierquintett in cis-moll, mit dem Komponisten am Flügel, und die von Frau Zilcher-Kiesekamp gesungenen innigen Marienlieder, so ein fis-moll-Quartett des Berliner Komponisten *Konrad Kölle*, dessen Uraufführung einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ.

Von den zahlreichen Konzerten auswärtiger Kräfte und Größen sei nur eines erwähnt, das des Scala-Orchesters unter Marinuzzi, das auch am Oberrhein stürmisch gefeiert wurde.

Prof. Dr. Hans Eberle.

STRASSBURG. Das inzwischen zu vollen Touren aufgelaufene Musikleben ist augenblicklich führend im gesamten Straßburger Kulturleben, und nur im Theater selbst ist rein technischer Gründe wegen ein leichtes Überwiegen des Schauspiels über die Oper bemerkbar. Trotz der Fülle der musikalischen Veranstaltungen ist das Interesse nicht erlahmt, sondern womöglich noch gestiegen, ein erfreuliches Zeichen für die Aufgeschlossenheit der elsässischen Bevölkerung gerade in musicis. Mit Recht nahm in den „offiziellen" Konzerten das Schaffen *Hans Pfitzners* einen ansehnlichen Raum ein. Es war ein Erlebnis eigener Art, den nun bald 73jährigen Meister jetzt wieder an der Stätte seiner so überaus erfolgreichen Tätigkeit als Interpreten seines Schaffens am Flügel und Dirigentenpult selbst zu sehen, schon deshalb, weil bekanntlich diese Seite seiner Persönlichkeit mehr als bei anderen Komponisten sozusagen „historisch" geworden ist, und das nicht zum kleinsten Teil durch seine Tätigkeit in Straßburg. Ein Kammermusik-Abend bot neben Liedern von *Schumann* eine geschickte Auswahl der ausgeprägtesten Lieder Pfitzners. Es war die liebenswerteste und zugleich versonnenste Seite seines Schaffens, die da aufklang, in vollendeten Strichen durch Coba Wackers, die hervorragende Frankfurter Sopranistin und den unnachahmlich begleitenden Meister gezeichnet. Im 5. Sinfoniekonzert einige Tage später überließ Hans Rosbaud nach der 2. *Beethoven*-Sinfonie Hans Pfitzner den Taktstock zur Direktion seines Werk 45 („Elegie und Reigen") und seiner cis-moll-Sinfonie, die einen starken Erfolg hatten. Dazwischen verhalf der prachtvolle Bariton Hans Hotters zwei Orchesterliedern Pfitzners zu einem glänzenden Sieg, der nur bedauern ließ, daß das Programm keine weiteren Aufgaben für den Sänger vorsah. Zwischen diesen beiden Konzerten lag ein Kammermusikabend des Gewandhaus-Quartetts, das ebenfalls dem Schaffen Pfitzners mit seinem D-dur-Quartett seinen Tribut zollte. Das 6. Sinfoniekonzert brachte endlich als einen der Höhepunkte des Konzertwinters Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" mit dem Bach- und Theater-Chor und ausgezeichneten Solisten unter Leitung Fritz Münchs, des alten Pfitzner-Anhängers und jetzigen Direktors der Landesmusikschule.

Einem weiteren Sinfoniekonzert unter Rosbaud verlieh Wilhelm Backhaus mit einer unnachahmlichen Wiedergabe des B-dur-Klavierkonzertes von *Brahms* die besondere Note. Zwischendurch dirigierte Fritz Münch ein von KdF veranstaltetes Sinfoniekonzert mit dem Straßburger Orchester und bewährte sich damit auch als Orchesterdirigent.

Die zahlreichen Kammermusikabende, die teils von der Stadt, teils von KdF und gelegentlich auch von der Kameradschaft der Künstler veranstaltet werden, geben dem Straßburger Musikleben ein besonderes Gepräge. Wir hörten Karl Schmitt-Walter, der, von Hans Rosbaud begleitet, *Schuberts* „Winterreise" sang; ferner das Wendling-, Gewandhaus-, Dresdener und Stroß-Quartett, das sich mit Streichquartetten von *Haydn, Beethoven* und *Dvořák* einen besonderen Erfolg erspielte. Daneben konnte der von der Lehrerschaft der Landesmusikschule gebotene reizvolle Kammermusikabend mit Werken *Mozarts* in Ehren bestehen. Es gab außer einer Violinsonate als besondere Delikatessen das Es-dur-Quintett für Bläser und Klavier und das liebenswürdige F-dur-Quartett für Oboe und Streicher und zwei vierhändige Klavierwerke, zu denen sich in schöner Weise GMD Hans Rosbaud und Leo Justinus Kauffmann zusammentaten. Ein fesselnder Vortrag Fritz Münchs über „Mozart als Erzieher" rundete diese ganz von heimischen Kräften getragene Veranstaltung ab.

Ebenfalls Mozart gewidmet war eine Veranstaltung des Straßburger Münsterchores, der erst kurz zuvor mit zwei stimmungsvollen geistlichen Weihnachtskonzerten seine Hörer erfreut hatte. Der ausgezeichnete, stattliche Chor verleugnete seine a cappella-Schulung auch in den vom Straßburger Orchester begleiteten kirchlichen Werken *Mozarts* nicht, und der Leiter Alfons Hoch überzeugte etwa in der Concertanten Sinfonie (Violine: Alfred Gregor; Bratsche: Emil Kurtz vom Orchester), die dazwischen erklang, als sicherer Orchesterdirigent ebenso wie als Chorführer.

Die Oper erfreute mit einer schönen, ganz von heimischen Kräften bestrittenen Aufführung des „Don Giovanni", der Hans Rosbauds sorgfältige musikalische Betreuung die besondere Note gab. Die Inszenierung Joachim Klaibers stellte das Werk als „heiteres Drama" heraus; demgemäß war auch die gesanglich schöne und darstellerisch bewegliche Verkörperung der Titelpartie durch W. W. Dicks, die allerdings auf letzte Ausschöpfung dieser dämonischen und eigentlich tragischen Gestalt wohl bewußt verzichtete. Daneben sind Walter Hagners Leporello und Renate von Aschoffs Zerlina besonders hervorzuheben. Erfolgreich ging auch *Puccinis* „Bohème" dank einer geschmackvollen Inszenierung und Ausstattung über die Bretter. Nelly Peckensen, R. von Aschoff, Wilhelm W. Dicks ragten aus dem vorzüglichen Ensemble heraus.

Die leichte Muse fand in des Elsässers *Viktor E. Neßlers* früher so oft gespielter Oper „Der Trompeter von Säckingen" und *Straußens* „Fledermaus" gebührende Berücksichtigung und — volle Häuser.

Dr. Ernst Stilz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Die angespannte Ersatzlage erfordert äußerste Sparsamkeit im Einsatz aller Arbeitskräfte. Die Erhaltung der Spielfähigkeit aller kulturell wichtigen Orchester ist oberstes Gebot. Alle an sich berechtigten Wünsche nach Auffüllung oder Vergrößerung der Orchester über die unbedingt notwendige Anzahl hinaus müssen für eine spätere Zeit zurückgestellt werden. Die kameradschaftliche Pflicht gebietet Rücksichtnahme der größeren Orchester auf die kleineren.

Ich erwarte daher, daß die Rechtsträger der Orchester bei Ausschreibungen und Neuverpflichtungen sich damit begnügen, die dringendsten Lücken zu schließen, insoweit es die Spielfähigkeit erfordert, daß die musikalischen Oberleiter sich in ihren künstlerischen Ansprüchen hinsichtlich der Anzahl bescheiden und, wenn Musiker von einem anderen Orchester verpflichtet werden sollen, sich in jedem Einzelfall vor Abschluß des Vertrages mit ihren Kollegen in Verbindung setzen, daß die sich bewerbenden Musiker sich nicht nur von materiellen Erwägungen bei einem geplanten Stellenwechsel leiten lassen, sondern gewissenhaft prüfen, ob das Orchester, das ihnen bisher ihre Existenz bot, durch ihr Ausscheiden nicht vor unüberwindliche Schwierigkeiten gestellt wird.

*

Die Rückführung Kriegsversehrter auf einen angemessenen Arbeitsplatz gehört zu den Ehrenpflichten der Heimatfront. Die Reichsmusikkammer wird sich der kriegsversehrten Musiker in besonderem Maße annehmen. Sie hat zu diesem Zweck ein Sonderreferat errichtet, mit dessen Leitung Pg. Hermann Henrich beauftragt wurde. Aufgabe dieses Sonderreferates ist es, die kriegsversehrten Musiker fachlich und individuell zu beraten und sie bei der Erlangung geeigneter neuer Berufstätigkeiten tatkräftig zu unterstützen. Der Sonderreferent steht mit allen in Betracht kommenden Behörden und Einrichtungen in Verbindung.

Alle Dienststellen der Reichsmusikkammer werden hierdurch aufgefordert, Arbeitsgelegenheiten, die von kriegsversehrten Musikern wahrgenommen werden können, dem Sonderreferenten auf schnellstem Wege zu melden. Es handelt sich dabei besonders um Stellen, die eine fachmusikalische Vorbildung voraussetzen, oder doch wünschenswert machen, zum Beispiel in Kultur- und Musikdezernaten der Verwaltungen, Bibliotheken, Hochschulen, Konservatorien, Verlagen, Musikalienhandlungen usw. In allen Fällen, in denen eine örtliche Unterbringung kriegsversehrter Musiker auf Schwierigkeiten stößt, ist der Sonderreferent sofort zu verständigen.

Die Versorgung der Kriegsversehrten ist zunächst Aufgabe der Versorgungsämter und der NSKOV. Unabhängig hiervon ist aber der Sonderreferent bereit, kriegsversehrten Musikern erforderlichenfalls auch in wirtschaftlicher Hinsicht Rat und Hilfe zu gewähren.

*

Unter Bezugnahme auf den Erlaß über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens im Kriege vom 2. 9. 1939 wird verfügt, daß der Verkauf von Schallplatten, die von Firmen der Feindstaaten hergestellt oder mit Werken von Autoren oder durch Mitwirkende der Feindstaaten bespielt sind, im Gebiet des Deutschen Reiches zu unterbleiben hat. Dies gilt auch für die Staaten, die die diplomatischen Beziehungen zu den Achsenmächten abgebrochen haben. Für den Abstoß von Schallplatten mit russisch-vorbolschewistischer sowie französischer Musik wird den Händlern eine Frist von 6 Monaten vom Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Erlasses ab gewährt.

Es bleibt zulässig, Schallplatten mit Musik aus *Bizets* „Carmen" und Schallplatten mit Werken von *Chopin* zu verkaufen.

Der Verkauf von Schallplatten mit feindstaatlicher Musik in die besetzten Gebiete hat gleichfalls zu unterbleiben.

Holländische, belgische, dänische, griechische und norwegische Schallplatten sowie Schallplatten französischer Firmen mit deutscher Musik bleiben zum Verkauf zugelassen.

*

Unter Bezugnahme auf den Erlaß über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens im Kriege vom 2. 9. 1939 wird verfügt, daß die Herstellung, Verbreitung und Aufführung musikalischer Werke von Autoren der Vereinigten Staaten zu unterbleiben hat. Gleichfalls zu unterbleiben hat die Aufführung und Verbreitung sämtlicher Werke, die in USA-Verlagen erschienen sind, auch wenn sie von einem europäischen Verlag nachgedruckt würden. Dies bezieht sich auch auf diejenigen Staaten, die sich seit der Kriegserklärung an die Vereinigten Staaten mit den Achsenmächten im Kriegszustand befinden oder die diplomatischen Beziehungen zu ihnen abgebrochen haben.

*

In einer Verfügung an die Konzertveranstalter weist der Präsident der Reichsmusikkammer darauf hin, daß die Benutzung des Fracks und des Smokings beim Auftreten in Konzerten soweit wie irgend möglich einzuschränken ist. An die Stelle dieser Kleidungsstücke kann der sogenannte kombinierte schwarze Abendanzug mit gestreifter Hose überall da treten, wo es sich nicht um ganz besonders repräsentative und festliche Veranstaltungen handelt, z. B. bei gewöhnlichen Kammermusikabenden, Kirchen- und Chorvereinskonzerten sowie Unterhaltungskonzerten. Sinngemäß brauchen auch die weiblichen Mitwirkenden nicht immer in großer Abendtoilette zu erscheinen. Für das Auftreten von Orchestermusikern und von Chorsängern in Laienchören ist das Tragen der obengenannten festlichen Abendkleidung während der Kriegszeit überhaupt nicht notwendig, ebensowenig bei Wehrmachtskonzerten auf den Tourneen im Rahmen der Truppenbetreuung, wo diese empfindlichen Kleider aufs stärkste beansprucht werden.

EHRUNGEN

Dr. Erich H. Müller von Asow erhielt von Reichsleiter Baldur von Schirach die silberne Mozart-Medaille.

Der Führer sandte dem verdienten Verleger Richard Wagners, Geheimrat Dr. Ludwig Strecker, dem Seniorchef des Musikverlages B. Schotts Söhne in Mainz, zur diamantenen Hochzeit ein persönliches Glückwunschschreiben aus dem Führerhauptquartier.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Preisausschreiben des Kölner Männergesangvereins für junge deutsche Komponisten anläßlich seiner Hundertjahrfeier erbrachte insgesamt 130 Werke von 65 Komponisten. Das Preisgericht verteilte in der Gruppe Eigenkompositionen einen 2. Preis an Hans Ahlgrimm (Berlin) für den Chor „Soldat" aus dem vierchörigen Zyklus „Stände", einen 3. Preis an Adolf Clemens (Köln) für seinen Chor „Sängerspruch" aus dem Chorzyklus „Werden und Reifen". In der Gruppe „Volksliedbearbeitungen" erhielt einen 2. Preis Hermann Schröder (Trier) für den Chor „Der Tod in Flandern" und den 3. Preis Paul Zoll (Darmstadt) für den Chor „Nächtliche Zwiesprache". Außerdem wurden noch 10 Anerkennungspreise verteilt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Vom 12.—19. April führt die Stadt Liegnitz unter der Gesamtleitung von MD Heinrich Weidinger ihre 5. Musiktage durch, umfassend 2 Orchesterkonzerte, 1 Chorkonzert, 1 Kammermusikabend und 1 Volkssinfoniekonzert. Ein Festakt, bei dem der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe sprechen und dirigieren wird, eröffnet die festlichen Tage.

Die Hamburgische Staatsoper führte vom 16. bis 22. März eine Deutsch-italienische Kunstwoche durch, die neben die Großwerke von *Verdi* („Macbeth", „Die Macht des Schicksals"), *Fr. Malipiero* („Julius Cäsar") und *G. Puccini* („Tosca") *Ermanno Wolf-Ferraris* musikalisches Lustspiel „Die vier Grobiane" stellte.

Der Kölner Männer-Gesangverein begeht seine Hundertjahrfeier mit mehreren Festkonzerten in der Zeit vom 26. April bis 22. November.

Das 26. Schlesische Musikfest in Görlitz wird diesmal 8 Tage umfassen (31. Mai bis 9. Juni). Vorgesehen sind fünf Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert, eine Orchesterserenade, vier Kammerkonzerte, eine Morgenfeier der HJ und ein Orgelkonzert neben kleineren musikalischen Veranstaltungen und Vorträgen.

München führt vom 5.—12. Juli eine Woche süddeutscher Unterhaltungsmusik durch, die der Förderung einer arteigenen deutschen leichten Musik dienen soll. Zur Beteiligung durch Schaffung neuer volksnaher Musik sind alle im Gau Süd und in den südostdeutschen Gebieten wirkenden oder beheimateten Komponisten eingeladen. Die Auszeichnung besonders wertvoller Kompositionen ist vorgesehen. Nähere Auskunft erteilt die städt. Musikbücherei, München 2, Salvatorplatz 1.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Ortsverband Karlsruhe i. B. des Bayreuther Bundes bringt derzeit in seinen Frühjahrsveranstaltungen drei Vorträge des Musikschriftstellers Dr. Carl Hessemer (Karlsruhe) über Formprobleme des *Richard Wagner*schen Kunstwerkes. Zum Gedächtnis *Cherubinis* wird gemeinsam mit dem Instrumentalverein ein symphonisches Konzert (Dirigent: Theodor Munz) durchgeführt, in dem durch Hans Joachim Adomeit (Cello) und Heddy Stützel (Klavier) auch Werke *Boccherinis* und *Corellis* geboten werden. Eine Gedächtnisstunde für *Cherubini* bringt außerdem als Redner (mit Erläuterungen am Flügel) KM Maximilian Albrecht vom Landestheater Salzburg. In Erinnerung an *Felix Mottls* 30. Todestag im Sommer 1941 wird gleichfalls eine Feierstunde stattfinden, bei der Dr. Willy Krienitz-München über den Wagnerdirigenten Mottl in Karlsruhe, München und Bayreuth sprechen wird. Weitere Veranstaltungen sind eingeleitet.

Der Bruno Kittelsche Chor beging die Feier seines 40jährigen Bestehens mit zwei Festkonzerten in der Berliner Philharmonie, deren eines Wilhelm Furtwängler leitete.

Der seit einem Jahr verselbständigte, unter Leitung von Chorgauführer Ernst Suter-Düsseldorf stehende Chorgau Düsseldorf im Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands veranstaltet auch in diesem Jahre wieder seine Gautagung und zwar am 20. und 21. Juni in München-Gladbach. Nach dem im letzten Jahre so erfolgreich durchgeführten ersten Gaufest in Solingen hat die Anteilnahme stark zugenommen, wie die zahlreichen Anmeldungen bekunden. Im Mittelpunkt der Gladbacher Tagung, die fast ausschließlich zeitgenössischer Chormusik gewidmet ist, steht die Uraufführung von *Kurt Hessenbergs* „Fiedelliedern" für Chor, Solostimme und Orchester unter Leitung von MD Heinz Anraths-Gladbach mit dem verstärkten städt. Cäcilienchor. Daneben stehen u. a. Werke von *Erdlen, Degen, Sehlbach, Hermann Grabner, Pfeiffer.* Arbeitstagungen werden der Schulung der Chorführung dienen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dem Gedenken an die im Osten gefallenen jungen Musiker *Wolfgang Hiltscher* und *Helmut Bräutigam* war ein Chorkonzert der Musik-Hochschule in Leipzig unter J. N. David gewidmet.

Die Posener Gaumusikschule legte in einem Konzert Rechenschaft ab über den Stand der künstlerischen Ausbildung des musikalischen Nachwuchses, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Die von Prof. Dr. Gerhard von Keußler und Prof. Max Trapp geleiteten Meisterschulen für musikalische Komposition an der Preußischen Akademie der Künste nehmen für das Sommerhalbjahr neue Schüler auf, die Anfang April durch die Meister geprüft werden. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin C 2, Unter den Linden 3.

Im Rahmen eines Orchesterkonzertes des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Greifswald spielte das Niedersachsen-Orchester unter Dr. Helmuth Thierfelder Werke des Finnen *Jean Sibelius* und von *Johannes Brahms.* Jennie von Thillot sang zwei Orchestergesänge von *Sibelius* und Univ.-MD Dr. Friedrich Graupner sprach einführende Worte zu Brahms' Vierter Symphonie.

Der Prager Hochschule für Musik wurde kürzlich eine Abteilung für Schulmusik angegliedert, die Lehrkräfte für den Musikunterricht an den Oberschulen im Anschluß an die Bestimmungen des Altreichs heranbildet.

W. A. Mozarts c-moll-Messe kam in der Hochschule für Musik zu Berlin unter Prof. Dr. Fritz Stein zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Studienrat Martin Anders führte mit dem Schulchor der städtischen Oberschule für Mädchen in Göttingen, verstärkt durch Mitglieder des Städtischen Orchesters und frühere Schülerinnen, anläßlich des 75jährigen Bestehens der Schule einen wertvollen Abend „Zeitgenössischer Chormusik" (*Hans Lang, Walter Rein, Paul Höffer, K. Fr. Noedel, Heinrich Spitta*) durch. Für die Sologesänge hatte sich der Bariton des Stadttheaters Hermann Mertes zur Verfügung gestellt.

Das Kammerorchester des Staatskonservatoriums der Musik zu Würzburg erfreute mit der Wiedergabe von *Karl Höllers* Kammerkonzert für Cembalo und kleines Kammerorchester, *Kurt Thomas'* Eichendorff-Kantate und *Kurt Hessenbergs* Kleiner Suite für Kammerorchester.

Der Lehrgang für Jugend- und Volksmusiklehrer an der staatl. Hochschule für Musikerziehung in Graz führte auf Veranlassung der Reichsjugendführung eine zehntägige Reise durch Deutschland durch, bei der Bayreuth, Regensburg, Leipzig, Dresden, Tetschen, Aussig und Iglau besucht wurden. Die jungen, gut geschulten Stimmen erfreuten mit alten und neuen Chorgesängen und mit dem *Mozart*-Singspiel „Bastien und Bastienne".

Die Schlesische Landesmusikschule in Breslau (Leitung Prof. Heinrich Boell) versendet soeben ihren Jahresbericht 1940/41, aus dem wir entnehmen, daß die nunmehr fünf Jahre bestehende Schule bereits einen schönen Aufschwung genommen hat. Die Schülerzahl ist von ursprünglich 90 auf 349 angewachsen. Die Übersicht über die Veranstaltungen des letzten Winters, unter denen sich u. a. ein *Hans Pfitzner*-Abend, ein Kammerkonzert mit Werken von *Bach* befindet, zeugen von dem hohen Leistungsstand der Schule.

Das Trappsche Konservatorium der Musik in München hat an neuen Lehrkräften gewonnen: für Sologesang Opernsängerin Gertrud Riedinger und Opernsänger Emil Graf von den Bayer. Staatstheatern, sowie Konzertsänger Willy Bina, für Harmonielehre und Komposition Richard Würz, für Klavier Hermann Bischler und die Pianistinnen Maria Heyden, Lotte Hof und Hedwig Mößbauer.

Als neue Lehrkräfte wurden an die Reichshochschule „Mozarteum" in Salzburg berufen: Der erste Geiger des Salzburger Mozarteums-Orchesters Kurt Schäffer als Lehrer für Geige, der Leiter des Collegium musicum am Leopold Mozart-Seminar in Salzburg Konrad Lechner als Lehrer für Gambe und Pawel Ludikar-Prag als Lehrer für Gesang.

An die Staatliche Hochschule für Musik in Stuttgart wurden Opernsängerin Resi Fischer und Kammersänger Max Roth als Lehrer berufen.

KIRCHE UND SCHULE

Joh. Seb. Bachs Johannes-Passion kam auch in diesem Jahre in der vollbesetzten Hauptkirche St. Michaelis zu

Hamburg durch den Knabenchor und den a cappella-Chor St. Michaelis und das Hamburger Kammerorchester unter Leitung von Organist Friedrich Brinkmann zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Der Bach-Verein zu Königsberg e. V. veranstaltete unter seinem Leiter Traugott Fedtke im vergangenen Jahre mehrere wertvolle Aufführungen, so *Anton Bruckners* Requiem in d-moll und *Max Regers* „Einsiedler", *Joh. Seb. Bachs* „Matthäuspassion" in der Urfassung und *Brahms'* „Deutsches Requiem". In einem a cappella-Chorkonzert „Musik der Völker" kamen Werke von *Brahms*, *Julius Weismann*, *Felix Petyrek*, *G. Verdi*, *O. Respighi*, *Z. Kodaly* und *B. Bartok* zur Wiedergabe.

Von *Paul Gerhardt* kamen in letzter Zeit folgende Werke zur Aufführung: „Bagatellen" Werk 17 und „Idylle" Nr. 5 durch Prof. Nicolai Wanadsinsch in einem Orgelkonzert in der Aula der Universität Riga, die Kantate „Kriegsweihnacht" Werk 23 (Nr. 1—5) durch Helmut Thörner in der Luther-Kirche zu Kändler bei Chemnitz und das Abendlied „Der Mond ist aufgegangen" aus Werk 8, II im Petridom zu Bautzen, in der Zionskirche zu Dresden und in der Stadtkirche zu Mittweida.

PERSÖNLICHES

Der Direktor der Staatsoper in Wien Dr. Erwin Kerber wurde wit Wirkung vom 1. April als Intendant an das Landestheater Salzburg berufen.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau-Freiburg wurde auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Straßburg berufen.

An das neu gegründete Deutsche Theater in den Niederlanden wurde als Oberspielleiter der Oper Hans Strohbach-Münster, als erster Kapellmeister Wilhelm Franzen-Freiburg und als weiterer Kapellmeister für die Oper Georg Pilowski-Danzig verpflichtet.

Der Leiter des Wiesbadener Konservatoriums Dr. Rich. Meißner wurde zum Sängergauführer des neugebildeten Sängergaues Hessen-Nassau gewählt. Der neue Gau umfaßt etwa 1800 Vereine mit 12 000 Mitgliedern.

Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands hat den scheidenden Gauchormeister des Gaues Sachsen Professor Max Ludwig in Anerkennung seiner Verdienste um den Aufbau der Organisation zum Ehren-Gauchormeister ernannt. Sein bisheriger Mitarbeiter und Stellvertreter, Kreischormeister KM Hellmuth Franke, wird sein Nachfolger als Gauchormeister.

Geburtstage

Am 1. April feiert in Kiel die bekannte Pianistin und Klavierpädagogin Hedwig Döbel-Nissen, die einst vorzügliche Robert Schumann-Spielerin, ihren siebzigsten Geburtstag.

Der Geiger Gustav Havemann wurde am 15. März 60 Jahre alt.

Todesfälle

† Bühnenbildner Ulrich Roller von der Wiener Staatsoper, der Sohn Alfred Rollers, fiel in den Kämpfen im Osten.

† am 9. März in seinem Alterssitz Seeshaupt am Starnberger See Prof. Dr. Georg Dohrn, der 33 Jahre lang an der Spitze des Breslauer und schlesischen Musiklebens stand, nach langem, schweren Leiden im Alter von 75 Jahren. Dohrn, zu Bahrendorf bei Magdeburg geboren, erwarb den Doktortitel als Jurist, wandte sich aber dann ausschließlich der Musik zu, studierte am Kölner Konservatorium und kam nach kurzer Tätigkeit in München, Flensburg, Weimar und wieder München nach Breslau, wo er als Dirigent des damaligen Orchestervereins, aus dem die jetzige Schlesische Philharmonie hervorging, und der Singakademie überaus erfolgreich wirkte, so daß Breslau unter ihm zu einer bedeutsamen Pflegestätte deutscher Musik wurde. Er führte eine Anzahl großer Musikfeste glänzend durch, so das 6. und 10. Deutsche Bachfest, das Beethoven-Fest (1918), das Brahms-Fest (1919) und das erste deutsche Reger-Fest (1922). Besonders hingebungsvoll und nicht immer recht gewürdigt setzte er sich für Brahms und Reger, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, ein. Regers 100. Psalm brachte er (gleichzeitig mit Chemnitz) zur Uraufführung. Daneben förderte er aufstrebende junge Komponisten — Furtwängler gehörte zu ihnen — durch erstmalige Wiedergabe ihrer noch umstrittenen Werke. Unvergessen und bis jetzt im Breslauer Musikleben kaum wieder erreicht bleibt Dohrns hochkultiviertes, feinnerviges pianistisches Künstlertum, das ihn zu einem führenden Kammermusikspieler ersten Ranges machte. W. Str.

BÜHNE

Die Stadt Bromberg wird die ehemalige Deutsche Bühne für die nächste Spielzeit als Kammerspielhaus ausbauen, das Sing- und Lustspiele pflegt.

Der Umbau des Stadttheaters Thorn ist bereits soweit vorgeschritten, daß noch im März mit seiner Eröffnung gerechnet werden kann. Die Musik hält im neuen Haus ihren Einzug mit *Richard Strauß'* „Rosenkavalier" und dem „Zigeunerbaron" von *Johann Strauß*.

Der siegreiche Vormarsch der deutschen Truppen hat auch das ukrainische Kunstleben von jahrezehntelangem Druck des Bolschewismus befreit. In Kiew hat die ukrainische nationale Oper ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Neben heimischen Opern spielt man *Puccinis* „Madame Butterfly" und *Gounods* „Faust". Die „Kiewer Bühne" gibt Konzerte und Theatervorstellungen in ukrainischer und deutscher Sprache.

Das ukranische Stadttheater in Stalino hat seine Spielzeit mit einer ukranischen Operette eröffnet. Für die Angehörigen der Wehrmacht wurden von diesem Theater bereits 18 Konzerte veranstaltet.

Auch in Brest-Litowsk ist mit deutscher Unterstützung dieser Tage ein ukrainisches Theater eröffnet worden. Da das alte Theatergebäude infolge der Kriegshandlungen zum Teil zerstört wurde, finden die Vorstellungen bis auf weiteres in dem Saal der ukrainischen Jugendvereinigung statt.

W. A. Mozarts Jugendwerk „Apollo und Hyacinthus", das soeben in Roland Tenscherts Bearbeitung in Wuppertal gespielt wurde, kommt demnächst am Staatstheater in Kassel in einer deutschen Bearbeitung von K. Schleifer zur Aufführung.

Für die Erstaufführung des großen Dramas „Nero und Agrippina" von *Georg Schmückle* am Stadttheater Heilbronn schrieb der städtische MD Dr. Ernst Müller eine Musik für großes Orchester, die neben den Gesängen und Tänzen das Werk durch eine Ouverture und 11 Zwischenaktsmusiken musikalisch umrahmt.

Die Wuppertaler Bühnen bringen in der zweiten Hälfte der Spielzeit die beiden großen Gestaltungen des Nibelungen-Stoffes, *Hebbels* „Nibelungen-Trilogie" und *Rich. Wagners* „Ring des Nibelungen" heraus. Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock wird in einer Reihe von Vorträgen über den Ideengehalt und die Gestalten des Epos in der ursprünglichen Form und in der Neugestaltung durch Hebbel und Wagner sprechen.

Friedrich Smetanas „Verkaufte Braut" ging soeben in Neuinszenierung über die städtischen Bühnen Augsburg.

An den städtischen Bühnen zu Essen wurde soeben *Lortzings* „Wildschütz" neu einstudiert.

Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" fand soeben am Oberschlesischen Landestheater in Beuthen eine begeisterte Aufnahme.

Die Wuppertaler Bühnen bereiten die westdeutsche Erstaufführung von *Rudolf Wagner-Regenys* „Günstling" vor.

Zandonais „Francesca da Rimini" kommt soeben an der Dresdener Staatsoper zur Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

Dem Gedenken des vor Reval gefallenen jungen Komponisten *Helmuth Jörns* widmete MD Adolf Bautze die Aufführung seiner „Elbinger Musik" im 6. Sinfoniekonzert in Litzmannstadt.

Konrad Stekls „Variationen und Fuge über ein Largo von A. Corelli" Werk 27 für großes Orchester wurde im Dezem-

ber in Graz durch GMD Karl Fischer mit großem Erfolg uraufgeführt. In Cilli erklang seine Ouvertüre im alten Stil Werk 25 unter MD August Müller, in Trifall die „Corelli-Suite" Nr. 2 unter Leitung des Komponisten. In Marburg wird MD Prof. Hermann Frisch Konrad Stekls Ouverture Werk 13 für großes Orchester aus der Taufe heben.

In einem Konzert „Junge Dirigenten" in Dresden hinterließ der Zittauer MD Wolfgang Lohse mit *Anton Bruckners* 1. Sinfonie in der Linzer Fassung starken Eindruck.

Fred Lohses Liedfolge nach Worten von Karl Bröger „Volk, ich leb in dir" kam in einem Kammerabend des Dresdener Tonkünstlervereins durch Paul Losse mit dem Komponisten am Flügel zu einer herzlichst aufgenommenen Wiedergabe.

Das jüngste städtische Konzert in Wurzen stellte sich in den Dienst nordischer Musik. Von *Jean Sibelius* erklangen einige Lieder und das große Orchesterwerk „En Saga", während im Mittelpunkt des Abends das Chorwerk des Norwegers *Johansen* nach Worten der Edda „Voluspaa" stand.

Fünf neue Lieder von *Walter Abendroth* kamen durch Henny Wolff in Berlin und Stettin zur erfolgreichen Erstaufführung.

Hans Chemin-Petits „Orchesterprolog" erklang soeben unter Leitung von Prof. von Schmeidel im Salzburger Mozarteum und in Graz.

Prof. Walter Niemann-Leipzig gab mit außerordentlichem Erfolg im Grotrian-Steinweg-Saal zu Magdeburg einen Klavierabend aus eigenen Werken.

Das „Rondino Giocoso" für Streichorchester von *Theodor Berger* kam unter Joseph Keilberth zur Prager Erstaufführung.

Felix Woyrschs Werk 76 „Thema und Variationen für Orchester" kam in Oberhausen unter KM Werner Trenkner und in Beuthen unter KM Erich Peter zur eindrucksvollen Wiedergabe.

In Rudolstadt wurde unter der Leitung von MD Ernst Wollong von 300 Mitwirkenden „Das Lied der Mutter" von *Joseph Haas* mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt. Die Solopartien sangen Hanna Peukert-Wiesbaden und Paul Kleinwächter-Magdeburg. Die Chöre wurden gesungen von der Rudolstädter und der Saalfelder Singakademie, den Männergesangvereinen und dem Mädchenchor der Schillerschule der Stadt. Die durch das Städtische Symphonieorchester Jena verstärkte Landeskapelle führte den Orchesterpart aus. H. B.

Das Kreissymphonieorchester der NSDAP der Kreisstadt Kaaden vermittelte in einer Feierstunde anläßlich der 230. Wiederkehr des Geburtstages Friedrichs des Großen, unter Leitung von KM Karl Schmitzer, des großen Königs Flötenkonzert Nr. 1 (Solist Kammervirtuos Fritz Rukker-Dresden) und die Symphonie Nr. 3 in D-dur.

Willy Burkhards „Hymnus" für großes Orchester und das Klavierkonzert a-moll von *Paul Höffer* (Solist: Prof. Elly Ney) erklangen soeben in einem Meisterkonzert des städt. Orchesters in Liegnitz unter MD Heinrich Weidinger.

Das „Feierliche Vorspiel" von *Julius Kopsch* kam durch Staats-KM Karl Tutein in Danzig zu erfolgreicher Aufführung.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird unter Leitung von Wilhelm Furtwängler Anfang Februar eine Reise durch Schweden und Dänemark durchführen.

Hans Chemin-Petits „Orchesterprolog" wurde in dieser Spielzeit bereits in Dortmund, Freiburg, Salzburg und am Deutschlandsender gespielt.

Im 4. Symphoniekonzert zu Lübeck erklang neben *Schumann* und *Brahms Franz Schmidts* Es-dur-Symphonie in Erstaufführung.

Hertha Keilmann-Bulle (Violine) und Wilhelm Keilmann (Klavier) veranstalteten in Würzburg und Aschaffenburg erfolgreiche Sonatenabende mit Werken von *Bach, Mozart, Keilmann* und *Zilcher.*

Das Dessauer Quartett spielte an seinem vierten Kammermusikkonzert Anfang des Jahres in Dessau u. a. *Hugo Kauns* 3. Streichquartett c-moll Werk 74 mit starkem Erfolg.

Der z. Zt. im Wehrdienst stehende Münchner Pianist Karl Ludolf Weishoff hatte kürzlich mit einem *Mozart* gewidmeten Klavierabend in München schönsten Erfolg.

GMD Philipp Wüst wurde anläßlich seiner Konzerte mit dem Rhein-Mainischen Orchester in Frankfurt/M. als *Mozart*-Dirigent lebhaft gefeiert.

Die Pianistinnen Judith und Rositta Winter spielen im kommenden März in Wien *Roderich von Mojsisovics'* Kammerkonzert für zwei Klaviere und seine Bearbeitung einer unbekannt gebliebenen Polonaise Liszts für zwei Klaviere. Eine Reihe seiner Gesänge bringt Eva v. Pichler an ihrem Liederabend in Wien zur örtlichen Erstaufführung.

Die Münchener Philharmoniker wurden mit ihrem Dirigenten Oswald Kabasta soeben in Luxemburg stürmisch gefeiert.

VERSCHIEDENES

In Wien wurde die 75. Wiederkehr des Tages der Uraufführung des in der ganzen Welt berühmten und beliebten *Strauß*'schen Walzers „An der schönen blauen Donau" durch einen Festakt gefeiert, der neben Ansprachen und Huldigungen, so einem Festprolog von Josef Weinheber, in der Vorführung des Walzers durch den Wiener Männergesangverein unter Ferdinand Großmann gipfelte.

Das Manskopfsche Museum für Musikgeschichte in Frankfurt/M., das im vergangenen Jahr eine wertvolle Mozartschau zeigte, wird demnächst mit einer Ausstellung „Die romantische Oper" wieder eröffnet.

Der Dresdener Tonkünstler Alfred Pellegrini hielt anläßlich des *Mozart*-Gedenkjahres zahlreiche erfolgreiche Vorträge im Sudetengau und im Reich über „Mozart im Geiste seiner und unserer Zeit".

Im Auftrage des Volksbildungsamtes der NSG „Kraft durch Freude" hielt Professor Dr. Hermann Stephani-Marburg in Schleswig-Holstein zehn *Mozart*-Vorträge, die durch das Salzburger Mozarteums-Quartett und Gertrud Trenktrog-Flensburg musikalisch umrahmt wurden.

Der Verlag Ph. Reclam jun., Leipzig bereitet eine Neuauflage des seit 1882 erscheinenden „Handlexikons der Musik" von Bremer (letzte Bearbeitung von Br. Schrader) vor, die diesmal in den Händen von F. Merseburg liegt. Der Bearbeiter erbittet zweckdienliche Nachrichten an seine Anschrift Jena, Roonstr. 9/I.

Die Kreisleitung Budweis hat mit der Herausgabe eines Liederwerkes „Waldlieder" begonnen, das das gesamte Liedgut des Böhmerwaldes sammeln will. Bisher sind 300 Lieder erfaßt. Die Lehrer des Gaues, wie alle Kenner heimischer Volkslieder werden aufgefordert Liedüberlieferungen in Text und Melodie aufzuzeichnen und dieser dem Heimatgedanken dienenden Sammlung zur Verfügung zu stellen.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel beginnt eine Gesamtausgabe der Werke *Johannes Walters*, des musikalischen Mitarbeiters Martin Luthers. Über die Einzelheiten der Ausgabe, die dem praktischen Gebrauch dienen soll, unterrichtet der Subskriptionsprospekt des Verlages.

Die Abteilung Volksmusik des staatlichen Institutes für Musikforschung in Berlin, die soeben auf ihr 25jähriges Bestehen zurückblicken konnte, hat bisher 165 000 deutsche Volkslieder gesammelt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anläßlich des 100. Geburtstages *Cherubinis* widmete GMD Schulz-Dornburg ein Konzert des Deutschlandsenders seinem Schaffen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Das NS-Symphonie-Orchester hat unter der Leitung seiner beiden Dirigenten, GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß, soeben eine Konzertreise durch Belgien und Holland beendet, die fast ausschließlich im Dienste der Wehrmachtsbetreuung stand. Das Orchester begann seine

Konzertreise in Lüttich und gab im Verlaufe von drei Wochen noch Konzerte in Brüssel, Gent, Antwerpen, Breda, Den Haag, Rotterdam, Amsterdam, Hilversum, Amersfort, Hertogenbusch, Eindhoven, Tillburg, Nymwegen und Arnheim. Soldaten und Holländer waren die Gäste der mit großem Beifall aufgenommenen Konzerte, die einen lebhaften Widerhall bei den Hörern und in der Presse Belgiens und Hollands gefunden haben. Die Solisten dieser Reise waren die Pianistin Ilse von Tschurtschenthaler (*Weber* und *Chopin*), der Berliner Pianist Hans Bork (*Beethoven*, Es-dur-Konzert), sowie die Sopranistin Helene Werth aus Hamburg (Arien von *Wagner*, *Verdi*, *Puccini* und *Mascagni*). Staats-KM Erich Kloß trat neben seiner dirigentischen Tätigkeit auch als Solist des *Grieg*schen Klavierkonzertes hervor, das er gleichzeitig als Dirigent betreute. Der Konzertmeister des Orchesters, Kammervirtuose Michael Schmid, spielte das Violinkonzert von *Beethoven*.

Wilhelm Jerger dirigierte in Preßburg mit dem großen Orchester des slowakischen Rundfunks ein öffentliches Konzert mit eigenen Werken und mit der ungedruckten Sinfonie von *Mozart* in D-dur.

Der Dresdener Kreuzchor unternahm soeben unter Kreuzkantor Rudolf Mauersberger eine Konzertreise durch Ungarn und fand bei seinem Besuch in Debrezin, Bistritz, Sächsisch Regen und Budapest herzlichste Aufnahme und ehrliche Bewunderung.

Die Ungarisch-deutsche Gesellschaft veranstaltete im Festsaal des Budapester Nationalmuseums eine *Mozart*-Gedenkfeier, bei der der Präsident der Gesellschaft Andreas von Tasnady-Nagy über Mozarts Kunst als einem Allgemeingut der gebildeten Menschheit sprach.

Edwin Fischer wurde in Florenz und Rom mit seinem Kammerorchester stürmisch gefeiert.

Kammersänger Arno Schellenberg kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch Italien und Norwegen zurück.

Staats-KM Karl Elmendorff dirigierte soeben erfolgreich *Wagners* „Fliegenden Holländer" in Venedig.

Rosine de Cocq (den Haag) brachte im Sender Hilversum II *Walter Niemanns* „Ilsenburger Sonate" und seinen Zyklus „Aus einer kleinen Stadt" zur holländischen Erstaufführung.

Richard Wagners „Siegfried" kam soeben dreimal in Neapel unter der musikalischen Leitung von Franz von Hoeßlin zur Aufführung.

Hans Pfitzners „Fünf Klavierstücke" Werk 47 kamen soeben in Rom durch Wilhelm Kempff zu herzlichst aufgenommener Erstaufführung.

Wilhelm Jergers in Deutschland so vielgespielte „Salzburger Hof- und Barockmusik" hat inzwischen ihren Weg auch durch das Ausland genommen. So erklang das Werk bereits in Bukarest, Lugano, Stockholm, Budapest, Antwerpen, Hilversum, Athen, Florenz.

GMD *Philipp Wüst* wurde bei Gastkonzerten in Budapest und Klausenburg herzlichst gefeiert und zu weiteren Abenden für die kommende Spielzeit eingeladen.

Beethovens „Fidelio" kam soeben erstmals in Ankara durch Sänger des Opernstudios, den Chor des Staatskonservatoriums und das Philharmonische Staatsorchester zur Aufführung.

Die Agramer Staatsoper spielt am Karfreitag und Ostersonntag *Wagners* „Parsifal" unter der musikalischen Leitung von Lovro Matacic.

Die Wiener Sängerknaben unter Leitung von Ferdinand Großmann wurden im Teatro Espanol zu Madrid mit Liedern von *Schubert*, *Händel*, *Mozart* und volkstümlichen Wiener Liedern stürmisch gefeiert.

In den Räumen des Deutschen Wissenschaftlichen Instituts in Budapest spielte das Dahlke-Trio aus Berlin Kammermusik von *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven* vor einer begeisterten Zuhörerschar.

Karl Höllers Werke finden auch im Ausland immer stärkere Verbreitung. So wurden seine „Hymnen" kürzlich unter Schuurmann in Den Haag gespielt, sein Cembalokonzert durch das Wiesbadener Collegium musicum in Triest und Turin, das neue Cellokonzert Werk 26 in Ankara unter Ernst Prätorius. Die Aufführung der „Passacaglia und Fuge" in Stockholm und Winterthur unter Hermann Abendroth steht bevor.

Der Pianist Hermann Drews spielte auf einer Konzertreise durch Italien in Mailand, Turin, Genua, Neapel, Rom und Padua u. a. *Max Regers* Klavierkonzert d-moll.

Das Athener Konservatorium führte unter seinem Leiter Philoktet Oekonomidis ein erfolgreiches Konzert mit Werken deutscher Romantiker durch.

Der Berliner Pianist Alexander Roediger gibt soeben in Norwegen und Dänemark Klavierabende.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Der leichtsinnige Herr Bandolin" (Mannheim, Nationaltheater, unter Karl Elmendorff, 28. März).

Werner Egk: Walzer (Essen, Tanzabend der Oper unter Ballettmeisterin Sonja Korty).

Konzertwerke:

Fritz Adam: Zweite Sinfonie (Straßburg, unter Fritz Münch).

Paul Barth: „Nun kommt die Nacht". Werk 48 (Zwickau).

Helmut Bräutigam: 4 Lieder für Sopran (Leipzig, Gohliser Schlößchen, Sol.: Hedda Dietering, Zwickau).

Heinrich Demtröder: „Auf der Lüneburger Heide" für Sopran- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester (Herm. Löns) (Werdohl, unter Leitung des Komponisten).

Hugo Distler: Streichquartett a-moll (Berlin, Akademie der Künste).

Max Gebhard: Symphonische Suite. Werk 49 (Nürnberg, unter GMD Alfons Dressel).

Paul Gerhardt: Orgelfantasie. Werk 11, I. (Zwickauer Dom, 14. September 41).

Robert Gläser: Klaviertrio (Linz, durch Lehrkräfte des Bruckner-Konservatoriums).

Armin Haag: „Winterstille" (Berlin, Beethoven-Saal, Sol.: Margarete Kraemer-Bergau).

B. Hamann: Symphonische Impression. Werk 6 (Bremen, Philharmonie).

Karl Hasse: Klavierkonzert (Weimar, unter GMD Paul Sixt, Sol.: Hermann Drews).

Karl Höller: Sonate h-moll für Violine und Klavier. Werk 30 (Nürnberg, Sol. Anita Lauer-Portner und der Komponist).

Werner Karthaus: Zweite Symphonie in D-dur (Remscheid, unter Horst Tanu Margraf).

L. J. Kauffmann: „Abendkantate" für Chor, Orchester und Solo-Bariton (Straßburg, unter Fritz Münch, Sol. Clemens Kaiser-Bremen).

Paul von Klenau: Nordische Sinfonie (Dresden, unter Karl Böhm).

Fred Lohse: „Volk, ich leb aus Dir". Liederzyklus nach Worten von Karl Bröger (Chemnitz, durch Paul Losse, mit dem Komponisten am Flügel).

Walter Niemann: „Der Artushof". Suite aus Alt-Danzig für Klavier, Werk 158 (Leipzig, durch den Komponisten, 17. Jan.).

Walter Niemann: „Ein Spätsommertag". Sonatine für Klavier. Werk 155 (Leipzig, durch den Komponisten, 17. Januar).

Ernst Pepping: „Der Wagen". Liederkreis nach Worten von Josef Weinheber (Dresden, Kreuzchor unter Rud. Mauersberger).

Emil Peters: Symphonische Musik Nr. 2 (Bochum, unter Leitung des Komponisten).

Fritz Reuter: Sonate in e-moll für Violine und Klavier (Dresden).

Heinz Röttger: „Von Bach zur Moderne". Sonate für Geige und Klavier (Augsburg, durch Josef Klein und den Komponisten).

Hubert Rudolf: Konzertante Musik für Streichorchester in drei Sätzen (Troppau, unter Opern-KM Otto Friedrich, 2. Februar).

Hans Wolfgang Sachse: Variationen über „Schwesterlein, wann geh'n wir nachhaus" für Streichquartett, Werk 33 (Plauen i. V., durch das Plauener Streichquartett, 2. März)

Hermann Schröder: Symphonie d-moll (Düsseldorf, 8. März).

Ernst Schiffmann: Streichquartett. Werk 70 (München, durch das Walter-Quartett).

Hermann Simon: „Fern der Welt und doch auf Erden" für Sopran mit Streichquartett und Klarinette (Berlin, Sol. M. v. Winterfeldt).

Hans Joachim Sobanski: Ouvertüre zur Spieloper „Schlesisches Himmelreich" (Berlin, unter Arthur Rother).

Kurt Strom: „Sinfonischer Auftakt" (Prag, unter GMD Keilberth).

Kurt Striegler: Sinfonie in e-moll (Dresden, unter Karl Böhm).

Richard Trägner: Präludium und Doppelfuge für Orgel in a-moll (Chemnitz, 1. März).

Max Trapp: Allegro deciso für großes Orchester (Breslau, unter Philipp Wüst).

Richard Trunk: „Divertimento" für Orchester in G-dur (München).

Robert Wagner: Toccata für Orchester (München, durch die Philharmoniker unter Oswald Kabasta, 22. März).

Eberhard Wenzel: „Das deutsche Herz". Oratorium nach Worten von Ernst Moritz Arndt für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo (Görlitz).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Leo Justinus Kauffman: „Die Geschichte vom schönen Annerl" (Düsseldorf, Städtische Bühnen, 10. Mai).

Herbert Trantow: „Antje". Spieloper (Städtisches Opernhaus Chemnitz).

Konzertwerke:

Herbert Brust: Bernsteinkantate (Königsberg, durch den Lehrergesangverein).

Helmut Degen: „Heitere Suite" für Orchester (Ludwigshafen, 12. April).

Kurt Hessenberg: „Fiedellieder" für Chor, Solostimmen und Orchester (München-Gladbach, Gautagung des Chorgau Düsseldorf, 20./21. Juni).

A. W. Paetsch: „Drei Orchestertänze" (Bromberg, unter Walter Schumacher).

Hans Pfitzner: Streichquartett c-moll Werk 50 (Berlin, durch das Strub-Quartett).

Gustav Adolf Schlemm: „Heldische Ouvertüre" (Berlin, unter GMD Erich Orthmann, 3. April).

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Adam Gottron: Tausend Jahre Musik in Mainz. 47 S. mit 20 Bildseiten. Florian Kupferberg, Mainz.

Günter Haußwald: Die deutsche Oper. 63 S. Kart. Mk. —.40. Hermann Schaffstein, Köln/Rh.

Conrad Höfer: Georg Bleyer, ein Thüringischer Tonsetzer und Dichter der Barockzeit. 101 Seiten. Mk. 3.60. Gustav Fischer, Jena.

Hermann Leeb: Vom Wesen des Rhythmus. 50 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Joachim Moser: Georg Friedrich Händel. 96 S. Mk. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Arnold Schering: Das Symbol in der Musik. 119 S. Mk. 4.—. Koehler & Amelang, Leipzig.

Walter Serauky: Musikgeschichte der Stadt Halle. 2. Band, 2. Halbband. 650 S. Kart. Mk. 24.—. Max Niemeyer, Halle/S.

Franz Stassen: Erinnerungen an Siegfried Wagner. 77 S. Herausgegeben vom Bayreuther Bund, Detmold.

Karl Suter-Wehrli: Ausschnitte aus der Gesangstechnik. 55 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Musikalien:

L. v. Beethoven: 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli für Klavier. Werk 120. Nach dem Urtext neu herausgegeben von Georg Kuhlmann. Mk. 1.80. C. F. Peters, Leipzig.

Arnold Ebel: Lieder der Zeit. Wilke & Co., Berlin.

Richard Effert: Sechs kleine Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln/Rh.

Magda von Fritsch: Gruppenunterricht mit Flöte, Trommel und Triangel. Dgl. Variieren und Improvisieren auf der Flöte. 2 Hefte. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Girnatis: Festliche Hausmusik f. 3 Violinen und Violoncello oder andere Melodieinstrumente. Mk. 3.—. Henry Litolffs Verlag, Leipzig.

Kurt Hessenberg: Suite zu Shakespeares Zauberlustspiel „Der Sturm" für Orchester. Werk 20. Ernst Eulenburg Nachf. Horst Sander, Leipzig.

Hermann Keller: Die Kunst des Orgelspiels. Mit 250 Notenbeispielen. C. F. Peters, Leipzig.

Fred Lohse: Deutsche Reigen. 6 Stücke für Orchester. Musikverlag Wilke & Co., Berlin.

Vincent Lübeck: Orgelwerke. Herausgegeben von Hermann Keller. C. F. Peters, Leipzig.

W. A. Mozart: XII Menuetten f. Klav. Herausgeg. von Leopold J. Beer. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

W. A. Mozart: Klaviermusik für Liebhaber. Eine Folge wenig bekannter Stücke aus Mozarts Meisterjahren. Herausgegeben von Kurt Herrmann. Mk. 1.80. C. F. Peters, Leipzig.

W. A. Mozart: 12 Duos für zwei Violinen. Herausgegeben von Irmgard Engels. Mk. 1.50. C. F. Peters, Leipzig.

W. A. Mozart: Musik für 3 Violinen. Adagio, Menuett und Rondo. Nach K. V. 356 und Anhang 229. Eingerichtet und herausgegeben von Gustav Lenzewski. Mk. 1.50. C. F. Peters, Leipzig.

A. E. Müller: Kadenzen zu acht berühmten Mozart-Konzerten. Nach dem Erstdruck herausgegeben von A. Kreutz. C. F. Peters, Leipzig.

Hans Oser: Ein Männlein steht im Walde. 45 kleine Volks- und Kinderlieder für Klavier zu zwei Händen. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Niccolo Paganini: 24 Capricen für Violine allein. Werk 1. Klavierbegleitung von Robert Schumann zum ersten Male herausgegeben von Georg Schünemann. 2 Hefte je Mk. 3.—. C. F. Peters, Leipzig.

Siegfried Reda: Spiele für Klavier und Zwölf kanonische Choräle für zwei Singstimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Samuel Scheidt: Das Görlitzer Tabulaturbuch vom Jahre 1650. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Christhard Mahrenholz. C. F. Peters, Leipzig.

Helmut Schulz: Deutsche Bläsermusik vom Barock bis zur Klassik. Band 2 der Abteilung Kammermusik der Reichsdenkmale Deutscher Musik („Das Erbe deutscher Musik"). Nagels Verlag, Hannover.

Heinrich Spitta: Partita über „Heilig Vaterland" für Orgel. Werk 48. C. F. Peters, Leipzig.

Oswalt Stamm: Fünf Madrigale und Sonette von Michelangelo Buonarroti in Musik gesetzt. Verlag Franz Jost, Leipzig.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1942 HEFT 5

Joseph Marx.

Zum 60. Geburtstage des ostmärkischen Komponisten.

Von E. H. Müller von Asow, Salzburg.

Wenn wir uns mit einem Meister der Musik beschäftigen wollen, der noch in voller Rüstigkeit schafft, so werden wir dabei vor eine Reihe von Problemen gestellt, die dem Betrachter erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Es ist für uns besonders heikel über einen schaffenden Zeitgenossen zu sprechen, da er gleich uns selbst mitten im ewig bewegten Fluß der Gegenwart steht und ständig von der Dynamik der Umwelt und ihren kaleidoskopisch wechselnden Erscheinungen beeindruckt wird. Das erschwert in gewissem Sinne eine für eine gerechte Würdigung unbedingt notwendige Distanzierung. Auch der Überblick über das Schaffen eines Lebenden ist schwierig, da es „von der Parteien Gunst und Haß" umspielt sich darstellt. Immer wieder erhebt sich dabei die Frage: Bietet das bisher vollendete Schaffen wirklich alle charakteristischen Merkmale oder werden sich in Zukunft noch neue Züge zu dem vertrauten Bild gesellen? Man stelle sich vor, wie sich ein Heinrich Schütz erst in seinen Spätwerken, den Passionen, oder wie sich ein Joseph Haydn spät noch in seinen großen Oratorien erfüllte! Diese beiden Meister zeigen so recht deutlich, daß ein abschließendes und endgültiges Urteil über einen noch schaffenden Meister niemals vollkommen gerecht sein kann, da in diesem Urteil ungleich mehr Fehlerquellen beschlossen sein müssen, als im Urteil über einen Tonkünstler, dessen Schaffen abgeschlossen vor uns liegt, das der Geschichte angehört.

Wenn heute anläßlich des 60. Geburtstages von Joseph Marx der Versuch gemacht wird, etwas über ihn und sein Schaffen auszusagen, so geschieht es aus dem Wunsche heraus, für diesen bedeutenden lebenden Komponisten der Ostmark in der Gegenwart, dem zweifellos Genialität nicht abgesprochen werden kann, auch bei jenen, die ihm fern stehen, Verständnis zu erwecken.

*

Joseph Marxens Lebensgeschichte ist schnell erzählt. Sie spielt sich durchaus im österreichisch-ostmärkischen Raume ab. Marx ist am 11. Mai 1882 in Graz geboren. Sein Vater war Arzt und stammte aus Arnsfeld, in dessen Nähe einst Johann Nepomuk Fux, der berühmte Verfasser des „Gradus ad Parnassum", und der berühmte Wagnersänger der Wiener und Dresdner Hofoper Emil Scaria geboren wurde. Aber Marxens Vorfahren stammen zum Teil auch aus Wien, wo sie Leinenweber, Handwerker, Weinhauer und Kleinbürger waren. In den Adern seiner Mutter rollte auch böhmisches Blut, aus jener an Musikern so reichen Gegend des Erzgebirges. Hinzu kam ein Schuß kroatischen Blutes, ein slawischer Einschlag und besonders stark wirkt sich in Marxens äußerer Erscheinung das italienische Blut einer Großmutter aus, die der Familie Cavalli entstammte, angesehenster italienischer Aristokratie, die Venedig Dogen geschenkt hat. Es ist noch nicht aufgeklärt, ob Joseph Marx nicht ein Nachfahre jenes berühmten

Francesco Cavalli ist, den man als den hervorragendsten venezianischen Opernkomponisten der Periode nach Monteverdis Tode bezeichnen darf. Wie dem auch sei; sicher ist, daß Marxens musikalische Begabung ihm von väterlicher und mütterlicher Seite her, aber ebenso von weiteren Vorfahren zugeflossen ist. Beweis dafür ist auch die hohe musikalische Begabung seiner Schwester, der früheren Leipziger Opernsängerin Mizzi Marx.

Joseph Marx besuchte das Gymnasium und wurde Schüler der sich besten Rufes erfreuenden Schule des Steiermärkischen Musikvereines in Graz, an deren Spitze damals W. A. Rémy stand, zu dessen Schülern auch Busoni, Heuberger, Kienzl und Weingartner zählten. Marxens Klaviermeister aber war Johann Buwa. Dann bezog Marx die Universität seiner Vaterstadt, wo er bei Strzygowski Kunstgeschichte, bei Alexius von Meinong Erkenntnistheorie und bei Vittorio Benussi, der später in Padua wirkte, Experimentalpsychologie studierte. Die beiden letztgenannten Männer gewannen auf den jungen Marx nachhaltigsten Einfluß, der seinen Niederschlag fand sowohl in der mit dem Wartinger-Preis der Universität Graz ausgezeichneten Arbeit „Über die psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Tonalität" und als auch in seiner Doktorarbeit „Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen". Marx trug sich damals mit dem Gedanken, sich der akademischen Laufbahn zuzuwenden, obgleich er schon eine Reihe von Orgelwerken und viele Lieder geschrieben hatte. Auch eine etwa im Stile der Regerschen Orgelwerke um Werk 63 bis 65 geschriebene ein wenig tüftlerische „Chaconne für Orgel" war bereits in Brünn erfolgreich aufgeführt. Da gab ein Liederabend in seiner Vaterstadt, bei dem Anna Hansa vom Komponisten begleitet seine Lieder zu einem unerwarteten Triumphe führte, seinem Leben eine neue Wendung. Er entschloß sich, zumal da auch der Schuberthaus-Verlag seine Lieder sofort in Druck legte, fortan ganz dem eigenen Schaffen zu leben. Sein sich rasch mehrender Ruhm brachte ihm 1913 einen Ruf als Lehrer an die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, die jetzt unter Leitung von Franz Schütz stehende Reichshochschule, an der er wiederholt das Rektorat bekleidete und an der Marx noch heute als hochgeschätzter Lehrer der Komposition wirkt. Weitere Ehrungen, Ernennungen und Berufungen erfolgten im Laufe der Jahrzehnte. So lud man ihn nach Istanbul zur Organisation des Konservatoriums, wählte ihn zum Vizepräsidenten der A. K. M. und zum Präsidenten des Österreichischen Komponistenbundes und der Österreichischen Musiklehrerschaft, ernannte ihn zum Professor, Hofrat und Staatsrat.

*

So äußerlich folgerichtig und geradlinig wie dieser Lebenslauf hat sich auch der Schaffensweg Marxens vollzogen. Von dem Ausgangspunkt Bach und Reger, den Marx als einer der verständnisvollsten Kenner der Riemannschen Theorien sehr frühzeitig in seiner vollen Größe erkannte, kam Marx sehr zeitig auch zu Schumann, Bruckner, zu Chopin und Brahms, aber auch zu Richard Wagner. Standen seine Orgelerstlinge unter dem Gestirn Regers, so seine ersten Lieder in der Linie Hugo Wolfs.

Weitesten Kreisen ist Marx als Liederkomponist bekannt geworden. Sein Liederfrühling, der so ganz in der Spätromantik wurzelt, hat den Namen Joseph Marx über den ganzen Erdball getragen, und es gibt wohl heute kaum noch eine Sängerin und einen Sänger von Namen und Rang, die nicht Lieder des Meisters in ihrem ständigen Programm haben, und kaum einen Gesangspädagogen, der seine Schüler nicht Marx-Lieder studieren läßt. Untersucht man nun die Lieder Marxens, von denen schon über hundert im Druck zugänglich sind, so spürt man wohl deutlich, daß Marx auf den Spuren Hugo Wolfs, Brahmsens, aber auch Schumanns und Griegs wandelt, aber dies zeigt sich nicht in einer Nachahmung, sondern nur flüchtig in dieser oder jener melodischen Wendung, in einer rhythmischen Bildung, in der Art der Anlage eines Liedes, aber auch in der Auffassung des textlichen Vorwurfs. Aber — und das ist das Entscheidende — man spürt überall die Eigenart Marxens durch, seine Genialität. Seine Melodik, sei sie im Einzelfall mehr arios oder mehr symphonisch, hat eine blühende Fülle, die von unmittelbarer Sanglichkeit durchströmt ist. Sie ist gebändigt und klar, aber dabei doch durchaus von innen heraus bis in ihre letzte Verästelung tief durchpulst von wärmendem Gefühl. Der Marxsche Klaviersatz, der im Anfang so manchen Widerspruch fand, ist von leichter Flüssigkeit, die freilich zu ihrer Darstellung eine überdurchschnittliche Pianistik erfordert. Mag auch bei flüch-

tigem Hinſehen der Klavierpart ſtellenweiſe faſt überladen wirken, bei einem genauen Studium zeigt ſich, daß keine Note zuviel niedergeſchrieben wurde, ſondern jeder volle Akkord und jedes Melisma in der Grundſtimmung des Gedichtes begründet iſt. Meiſterhafte Beherrſchung der formalen und inſtrumentalen Mittel ſtellt Marxens Lyrik zuſammen mit dem immer wieder aufs neue hinreißenden und bezaubernden Wohlklang mit an die Spitze der Muſik unſerer Zeit.

Ausflüge Marxens aufs das Gebiet der Chorkompoſition blieben Epiſoden. „Der Morgengeſang" für Männerchor, Blechbläſer und Orgel mutet wie ein Gruß an Bruckners Manen an. Dem „Neujahrshymnus" liegt ein eigener, fein empfundener Text Marxens zu Grunde. Am bekannteſten wurde der „Herbſtchor an Pan", ein ſtimmungsreiches Frühwerk.

Von der Lyrik führte Marxens Weg folgerichtig zur Kammermuſik. Er eroberte ſich dieſes Gebiet mit drei Klavierquartetten. Eine „Rhapſodie" eröffnete den Reigen. Es iſt eigentlich ein vierſätziges Variationenwerk, das thematiſch bis ins Letzte durchgearbeitet iſt, erfüllt von einem mitreißenden jugendlichem Schwung. Es folgte das „Scherzo" überſchriebene zweite Klavierquartett, in einer dem Inhalt angepaßten durchaus originellen, erweiterten Rondoform, in die irgendwie die Stimmung des Marxſchen Liedes „Pierrot-Dandy" hineinklingt. Das Werk, das man beinahe noch über die Rhapſodie ſtellen möchte, hat einen romaniſchen Zug in ſich, der durch die germaniſche Formgeſtaltung gebändigt erſcheint. Das dritte der Klavierquartette iſt das kammermuſikaliſch kunſtvollſte. Nicht ſo modern in ſeinen Klangkombinationen wie das vorangehende, atmet es eher brahmſiſchen Geiſt. Die Überſchrift „Ballade" iſt auch hier wie bei den beiden vorangegangenen Werken keine Bezeichnung des formalen ſondern des geiſtigen Inhaltes. Sind dieſe Werke trotz aller meiſterhaften Beherrſchung der Mittel doch noch für Marxens „Sturm und Drang" charakteriſtiſch, ſo ſteht in der ſich immer größerer Beliebtheit erfreuenden, großartigen „Trio-Phantaſie" Marx als vollkommen fertige Perſönlichkeit vor uns. In der kaleidoſkopartigen Farbigkeit der fünf in einem zuſammengefaßten Sätze zeigt ſich die ganze melodiſche Kraft und das virtuoſe architektoniſche Können Marxens. Wenn er einmal geſagt hat, daß ſein Lieblingsmaler Tiepolo ſei, ſo kann man das beim Hören der „Trio-Phantaſie" wohl verſtehen. Als nächſte Werke folgten eine bedeutende Violinſonate und eine vierſätzige Celloſuite, deren Schlußſatz formal glänzend gelungen iſt. Im Paſtorale für Violine und Klavier ſchildert uns Marx überzeugend eine unterſteiermärkiſche Herbſtſtimmung. Und dann nahm er noch einmal den Gedankengehalt des letzten Satzes ſeiner Violinſonate auf und prägte ihn zu einer Phantaſie und fünfſtimmigen Doppelfuge für Klavier und Violine um. Anſchließend folgten die bekannten „Sechs Klavierſtücke". Sie zeichnen ſich dadurch aus, daß ſie nicht wie die meiſte zeitgenöſſiſche Klaviermuſik vom Orcheſtralen ausgehen, ſondern wirklich aus dem Klavierklang heraus erfunden ſind und in gewiſſem Sinne der Pianiſtik neue Möglichkeiten erſchloſſen haben, an die man nach Reger kaum zu denken gewagt hätte.

Und dann beginnt jenes große ſymphoniſche Schaffen, über das man leider beinahe die Worte ſetzen könnte „vom unbekannten Marx". Dies iſt deswegen beſonders tief bedauerlich, weil Marx hier mit ſein Allerbeſtes zu geben vermocht hat. Den Auftakt bildete das ſtreng lineare „Romantiſche Klavierkonzert", das von Schumannſchem Geiſte durchpulſt iſt. Kein Konzert im landläufigen Sinne des Virtuoſenſtückes, obgleich es eine virtuoſe Technik, wie alle Marxſchen Klavierſätze erfordert, ſondern ein Zwiegeſpräch zwiſchen dem Klavier und Orcheſter, ein polyphones, jedem Tremoloeffekt abholdes ſymphoniſches Werk, das von einem farbenglühenden erſten Satz zu einem faſt gotiſch anmutenden Adagio und dann zu einem von Tarantellenſtimmung erfüllten Finale voll Übermut führt. Hier klingt italieniſch - romaniſches Stimmungsgut auf. Und dann ſchrieb Marx jene erſte „Herbſt-Symphonie", ein ſteiermärkiſches Herbſtbild, das einen Tribut an den Impreſſionismus darſtellt. Ein Rieſenorcheſter mit Harfen, Celeſta und Klavier mutet heute faſt hypertrophiſch an, aber die polyphone Meiſterſchaft mit der es gehandhabt wird, der wilde ungeſtüme Zug, der die turbulenten Sätze durchpulſt gleich einem Herbſtſturm, rechtfertigt den großen Aufwand der äußeren Mittel vollkommen. Gebändigt erſcheint darnach die „Symphoniſche Nachtmuſik" in ihrer dreiteiligen, ſcherzoartigen Form, die wieder das große Orcheſter verwendet und in die das Geſangsthema der Klavierballade hineinklingt. Ein berauſchend ſchönes Klangbild! Darauf folgte jene innige ſteiermärkiſche Sommerſtimmung, die „Idylle" über die paſtorale Quarte. Ein Gipfelwerk ſymphoniſch geſtalteter

Lyrik, dem Marx dann einen sehr freien Sonatensatz unter dem Titel „Frühlingsmusik“ für Orchester nachsandte, der in seiner Wirbligkeit sehr wohl einen der von Marx sonst gemiedenen Forteschlüsse rechtfertigt. Ein Stück, das voll ist der sprießenden und sproßenden Melodik. Als letztes dieser in ihren Anforderungen gewaltigen Werke entstand dann die erschütternde „Nordland-Symphonie“, — eine musikalische Impression von Pierre Lotis „Islandfischern“ —, die man als Gipfelpunkt der Marxschen Symphonik bezeichnen darf. Der erste Satz malt in Sonatenform das stürmisch bewegte Nordmeer, als kurze Idylle blüht das Andante auf. Der dritte Satz bringt eine lebhaft bewegte Hochzeitsmusik und einen effektvollen, aber sehr ruhigen Marsch. In einem ruhig dahinfließenden pastoralen Abschiedsgesang, der nur bis zum Forte gesteigert wird, klingt das gewaltige musikalische Epos zart aus, während sanfte Vogelrufe versöhnend das tragische Ende mildern. Allen diesen Werken gemeinsam ist die große Besetzung, die die Aufführungsmöglichkeiten beschränkt hat, zugleich aber auch die Entwicklung einer Orchestertechnik die fast völlig unbeeinflußt von Richard Strauß durchaus neue und eigenartige Bahnen einschlägt. Hier zeigt sich eine Verschmelzung von romanischer Farbenfreudigkeit mit germanischer Polyphonie, die zu einer kühnen, aber von warmem, überströmenden Gefühlsüberschwang erfüllten Harmonik führt, die von einem klug wägenden Verstand gezügelt wird. — Stärker als in diesem Werk überwiegt naturgemäß in dem zweiten Klavierkonzert „I Castelli Romani“ das romanische Element, in den Impressionen der Villa Hadriani, des Tusculum und von Frascati. Aber auch hier erscheint die Glut der südlichen Sonne gemildert durch einen gewissen auf das germanische Blut des Komponisten hindeutenden Zug von Polyphonie.

Langsam schließt sich der Ring des Schaffens. Das Singen der Stimme wird wieder lebendig. Hatte es im „Italienischen Liederbuch“ nach Paul Heyseschen Texten noch Anschluß an den ersten Liederfrühling des Meisters, so findet Marx nun in einem Liederzyklus für mittlere Stimme und Orchester einen neuen, ihm bisher fremden Ton von verhaltener Innerlichkeit, von einer neuen Reife, einem tieferen Gefühl, von einer schmerzvollen, selbsterkennerischen Abgeklärtheit. Diese Entwicklung führt ihn dann zum Streichquartett, bei dem wie in den Frühwerken wieder die Dreizahl auftaucht. Das erste Streichquartett in A-dur ist von starker Modernität. Harmonisch bewegt es sich hart an der Grenze der funktionellen Tonalität, zeigt es eine Kühnheit, die nur einem wirklichen Meister so gelingen konnte, wie es hier möglich war. Und dann zeigt sich das Gegenspiel in dem bedeutenden zweiten „Quartettino in modo antico“, das in strengstem Satz geschrieben ist, ohne alterierten Akkord, ohne verminderten Schritt. Ein drittes Streichquartett „in modo classice“ harrt noch der Uraufführung. Es sind vier fröhliche Sätze in Dur, die ziemlich streng in klassischer Form gehalten sind. Ein kleiner Ausflug in das Land der Romantik im letzten Satz wird gegen den Schluß durch eine echt kontrapunktische Koppelung der Hauptthemen des I. und IV. Satzes in einer sehr gesteigerten Koda wieder wettgemacht. Ein neues Orchesterwerk, „Altwiener Serenaden“, ist anläßlich der Hundertjahrfeier der Wiener Philharmoniker zur Uraufführung gekommen. Eine richtige „Nachtmusik“, wie man sie innerlich hört, wenn man abends durch das alte Wien bummelt. Eine Intrade barocken Charakters, die irgendwie an Marxens Landsmann Fux erinnert, wird von einer Aria für Klarinette, geteilte Streicher und Cembalo abgelöst. Ein Menuett ohne Trio typisch marxistischer Harmonik folgt. Den Beschluß bildet ein großer, stark fugierter Schlußsatz mit einem danse-macabre-haften, heroischen Marsch in d-moll.

*

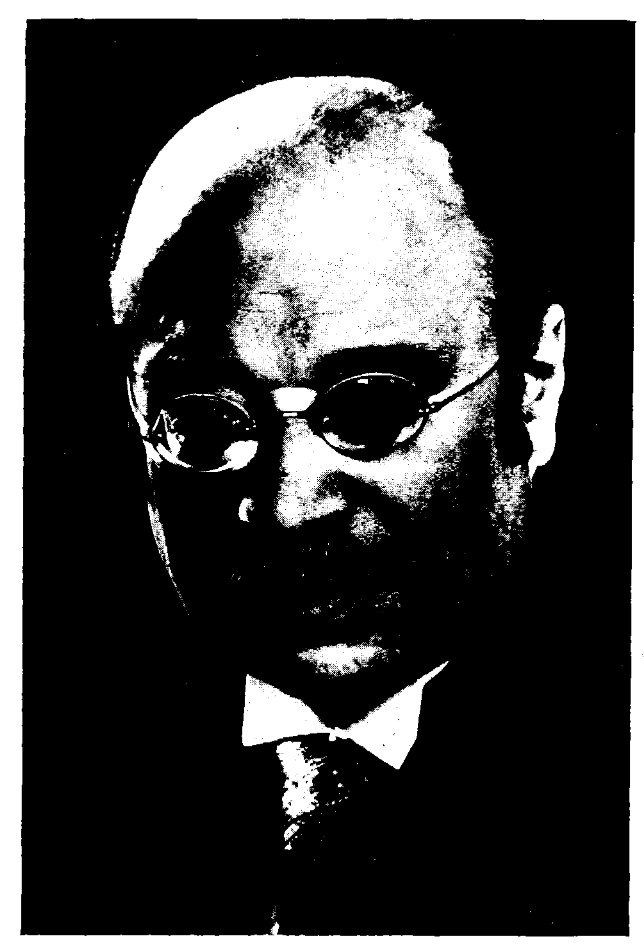
Überblickt man das Gesamtschaffen von Joseph Marx, dem die musikstudierende Jugend auch Lehrbücher der Harmonielehre und des Kontrapunktes verdankt, die von mustergültiger Klarheit der Darstellung sind, weil Marx alle Probleme der Musik bis ins letzte Detail hinein durchdacht hat, so darf man sagen, daß er, der durch sein Schaffen und sein Lehren eine Schule gebildet hat, heute zweifellos als einer der bedeutendsten lebenden Repräsentanten der österreichisch-ostmärkischen Musik unserer Zeit angesprochen werden kann. In ihm vereinigt sich in selten glücklicher Mischung eine genialische schöpferische Begabung mit einem den Durchschnitt hoch überragenden Wissen um die letzten Probleme der Musik, meisterliches Können mit starkem, überströmenden Gefühl, kluger, wägender Verstand mit Sinn für Witz und Humor, gesunde bodenständige Kraft mit weltumspannender Bildung, romanischer Klangsinn mit ger-



Photo Pitner

Joseph Marx

geb. 11. Mai 1882



ZFM-Archiv

Roderich von Mojsisovics

geb. 10. Mai 1877

maniſcher Polyphoniebegabung. Noch ſtehen wir dem in voller Rüſtigkeit ſchaffenden Sechzigjährigen zu nahe, um Auswirkungen in die Zukunft abſchätzen zu können, aber wieder und wieder zieht Marxens Schaffen jeden, der ihm aufgeſchloſſenen Sinnes begegnet, unwiderſtehlich in ſeinen Bann.

Beethoven-Briefe.

Mitgeteilt und erläutert von Max Unger, Zürich.

Die letzte ſogenannte Geſamtausgabe von Beethovens Briefen, die von Julius Kapp ohne beſondere wiſſenſchaftliche Anſprüche bearbeitete Neuausgabe der Sammlung Emerich Kaſtners, enthält insgeſamt 1474 Nummern. Davon gehören allerdings 20 als bloße perſönliche Aufzeichnungen — tagebuchartige Vermerke meiſt aus Skizzenblättern — eigentlich nicht in eine Briefveröffentlichung. Ich kann zu dieſer bisher vollſtändigſten Ausgabe rund 210 Briefe und briefähnliche Stücke (Quittungen, Vollmachten, Verträge uſw.) hinzufügen, die entweder noch ungedruckt oder ſeither — zum geringeren Teil auch bereits vor Erſcheinen der Sammlung — veröffentlicht worden ſind. Einen Überblick über dieſe Schriftſtücke nach Empfängern und Textanfängen werde ich im nächſten (zehnten) Jahrgang des „Neuen Beethoven-Jahrbuchs" bieten. (Eine weitere kleinere Anzahl ungedruckter Stücke, deren Verbleib mir bekannt, iſt mir zurzeit, hauptſächlich wegen der politiſchen Ereigniſſe, nicht zugänglich.) Da von den erwähnten 210 Schriftſtücken rund 20 Nummern bei Kaſtner nur in kurzen Auszügen oder ohne Text angeführt und gezählt ſind (ſie haben alſo als ungedruckt zu gelten), liegen mir gegenwärtig gegen 1650 Beethovenbriefe dem Wortlaut nach vor. Faſt alljährlich tauchen jedoch mehrere unbekannte Stücke im Handel auf und unter, und es darf ſogar noch mit gelegentlicher Zugänglichmachung ganzer kleiner „Neſter" ſolcher Handſchriften gerechnet werden. Daher wird man annehmen dürfen, daß eine Geſamtausgabe, die wirklich auf dieſen Titel Anſpruch machen, aber wegen Zurückhaltung mancher Sammler früheſtens in ein paar Jahrhunderten verwirklicht werden kann, die Zahl 2000 noch beträchtlich überſteigen wird.

Im vorliegenden Beitrag und in einigen weiteren ſoll eine Reihe in den Sammlungen noch fehlender Beethovenbriefe, ungedruckter und überſehener, mit Erläuterungen vorgelegt werden. Die zuerſt gebotenen ſchon gedruckten Stücke ſind teils von andern Herausgebern teils von mir im allgemeinen an weniger leicht zugänglichen Stellen — in Tageszeitungen, ausländiſchen Zeitſchriften u. dgl. — veröffentlicht worden. Sie werden hier meiſt auf Grund von Urſchriften, Lichtbildern oder ſonſtigen Nachbildungen wiederholt; in manchen Fällen mußte ich mich freilich auch auf einen Erſtdruck von anderer Hand verlaſſen. Die erſten Herausgeber ſollen hier jedoch ebenſowenig wie die Quellen und die jetzigen Beſitzer angeführt werden. (Dieſe Angaben ſeien gelegentlich nachgeholt.) Im erſten Beitrag wird eine Reihe ſchon gedruckter, in den Sammlungen fehlender Stücke geboten.

Nr. 1. An Nicolaus von Zmeskall.

Vortreflichſter Muſikgraf! wir möchten gerne *eine Flaſche eures Tokaſerweins* beſizen, ſobald es übrigens euer Vorrath zuläßt, ihr könnt dieſelbe hernach von den flaſchen, *die wir euch gnädigſt aufgetragen, unß kommen zu laßen*, abziehen — übrigens ſind wir euch verdammt gewogen und affectionirt.

macht es unß zuwiſſen, ob ihr geladen ſejd — Beethowen. —

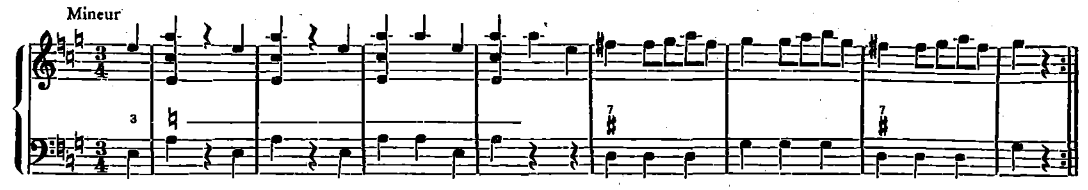
Unter der Unterſchrift und um die Nachſchrift eine große Anzahl übermütiger Schnörkel, rechts unten ferner die folgenden Notenwerte:

Nr. 2. An denſelben.

Wir haben gehört, wie hochdieſelben ſich unterſtanden haben über ein in Meinen Deutſchen T: vorkommendes Mineur graülich zu ſchimpfen, wir erwarten eine Verantwortung darüber, ihr habt euch noch heute vor unſerm Tribunale ungeſaumt [so!] einzuſtellen.

gegeben in
unſerm laboratorium
artificiosum den 20ten
october. ———

folgendes ist der Saz:



(Am Anfang dieser Zuschrift steht „Wir“ auf „ich“.)

Nicolaus Zmeskall von Domanovecz (1759—1833) war, wie der Beethovenkenner weiß, einer der bewährtesten Freunde des Tondichters von dessen frühester Wiener Zeit ab. Bis vor wenigen Jahren war man sich über seine Abkunft noch ziemlich im unklaren. Der Name hat tschechischen Tonfall; das Geschlecht stammt denn auch aus Böhmen. Wie mir Dr. Emil Haraszti (Budapest - Paris) liebenswürdigerweise feststellte, war jedoch der Zweig, dem der Freund des Meisters entstammte, schon seit langen Jahren ungarisch geworden. Zmeskall war Hofkonzipist, später Hofrat in der ungarischen Hofkanzlei, ein tüchtiger Violoncellspieler, der sich auch als Tonsetzer versuchte, und befreundet mit der gräflichen Familie Brunsvik. Er ging dem Tondichter in allen seinen kleinen Alltagsnöten unermüdlich zur Hand, ob es sich nun um Besorgung von Dienstboten, Wohnungen, Federn, Abschriften und andern Gebrauchsgegenständen oder um Aushilfen und Ratschläge aller Art handelte. An Zuschriften von Beethoven an ihn, meist in frohlaunigem oder übermütigem Ton gehalten, sind in Kastner-Kapps Sammlung 145 angeführt — eine so große Anzahl wie an keinen andern Freund des Meisters. (Ich vermag dazu ein weiteres Dutzend nachzuweisen.) Nach allem, was daraus zu schließen, scheint Zmeskall ein fröhlicher Lebensgenießer gewesen zu sein. Der Tondichter nennt ihn denn auch seinen „Dineen-“, „Soupeen-“ und „Freßgrafen“ und mit andern Scherznamen. Ungefähr im Oktober des Jahres 1818 erkrankte Zmeskall an einem Gichtleiden. Dadurch wurde sein Verkehr mit Beethoven natürlich erheblich gestört; doch wissen wir, daß er sich, als der Meister auf seinem letzten Krankenbett lag, noch angelegentlich über sein Befinden erkundigte. Beethoven hat dem Freund das Streichquartett Werk 95 in f-moll gewidmet und auf ihn zwei kleine Gesangsspäße geschrieben: „Bester Graf, liebstes Schaf“ (in einem Brief um das Jahr 1800) und „Herr Graf, ich komme zu fragen . . .“ (unveröffentlichter Kanon auf einem Entwurfsblatt von etwa 1797). Hoffentlich legt mal ein Wiener Forscher die notwendige eingehendere Lebensbeschreibung Zmeskalls vor.

Die beiden obigen Zuschriften gehören, wie die Handschrift dem Kenner verrät, in die Zeit um 1800. Zum Inhalt der ersten bedarf es kaum einer Bemerkung. Die Schnörkel und Notenwerte haben offenbar nichts weiter zu bedeuten, sondern sind nur als Zeichen der Frohlaune des Schreibers aufzufassen. Zmeskall scheint, wie auch ein paar andern Briefchen des Tondichters zu entnehmen, einen wohlausgestatteten Weinkeller besessen zu haben. Einmal schreibt der Meister auch von den ungarischen Weinbergen des Freundes. Diese sind aber schwerlich wörtlich zu nehmen, sondern es ist darunter eben wohl ein wohlbestallter Weinkeller vorzustellen.

Das Mineur, worüber Zmeskall der andern Zuschrift nach so gräulich geschimpft haben soll, stammt aus dem 11. der 12 deutschen Tänze, deren für Orchester gesetzte ursprüngliche Gestalt verloren zu sein scheint und wovon nur ein abschriftlicher Klavierauszug erhalten ist, der von Artaria & Co. in die Preußische Staatsbibliothek gelangte. Sie sind danach erstmals 1929 bei R. Strache in Wien und vor wenigen Jahren nochmals bei R. Eichmann in Berlin-Charlottenburg erschienen (vgl. auch A. W. Thayers „Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens“, Berlin 1865, Nr. 291) und von Edwin Fischer wiederholt öffentlich gespielt worden. Es ist nicht bekannt, wann sie entstanden sind; wir wissen vom Titel der Abschrift nur, daß sie irgendwann einmal im „K. K. Redouten-Saale aufgeführt“ worden sind, und dies kann wohl nur ganz am Ende des 18. Jahrhunderts gewesen sein. In späteren Briefen, vor allem an den Verleger S. A. Steiner und seinen „Adjutanten“ Tobias Haslinger, greift Beethoven übrigens die scherzhafte Drohung mit einer Verantwortung vor seinem Strafgericht wieder auf.

Nr. 3. An Tobias Haslinger.

P. P.

Es gibt noch einige Fehler, worunter auch, wie sich dies von selbst versteht, einige Tobiasserle (eines gewißen Tobias, davon gelaufner schüler Fuchsens u. Albrechtsbergers, u. gewordener Paternostergäßlerischer Kapellmeister — Siehe dessen Humoristische Lebensbeschreibung erschien. bej Schott Söhne in Majnz 1825 Seite 300) ——— sobald diese angezeigte Fehler corrigirt sind, bitte ich sie mir bejde correctur und Correction wieder zuzusenden, sie erhalten selbe auf der Stelle zurück, sobald ich mich von der verbeßerung überzeugt, zu-

gleich bitte ich sie in den Stim̄ Auflagen u. den Klawier auszüge[n] diese Fehler ebenfalls verbeßern zu laßen — bej dem titel vom Klawierauszug fürs Klawier allein hätte ich auch noch etwas anzubringen — Dixi — wenn sie sich nun beeilen wollten hiemit, würde mir sehr Lieb sejn — —
gehabt euch wohl primus p — r n — r G ——— r ———

der Eurige
Beethoven

Dieses Schreiben, zuerst von anderer Hand fälschlich mit B. Schotts Söhnen in Mainz als Empfänger veröffentlicht, wird hier in etwas verbesserter Lesung nach einer Nachbildung wiedergegeben. Es ermangelt offenbar einer Anschrift auf der Außenseite, und der wohl vorauszusetzende Umschlag ist, wie bei den meisten bekannten Beethovenbriefen, die einer Anschrift ermangeln, wahrscheinlich nicht mit erhalten. Das Wort „angezeigte" ist über der Zeile zwischen „dieses" und „Fehler" mittels einer Schlangenlinie, wie sie der Meister dafür oft verwendet, nachgetragen; ebenso die Worte „fürs Klawier allein" zwischen „Klawierauszug" und „hätte ich". Ferner ist „bej" vor „dem titel" in ein ungültiges „am" hineingeschrieben, und der Anfangsbuchstabe von „Eurige" scheint auf demselben Buchstaben verdeutlicht zu sein. Die Abkürzungen „p — r n — r G —ʲ r" sind aufzulösen in „pater noster Gäßler". Diese sind auch im Erstdruck richtig gedeutet, aber der Sinn der Stelle mißverstanden, und darauf ist auch die Angabe eines falschen Empfängers zurückzuführen. Man muß nämlich lesen: „Gehabt euch wohl, primus Paternostergäßler" und diesen Titel nicht, wie im Erstdruck versehen, auf den dann gleich unterzeichneten Tonmeister beziehen. Die Anrede „primus Paternostergäßler" enthält übrigens einen Hinweis auf die Zeit der Niederschrift.

Für Leser, welche mit der Beethovengeschichte nicht näher vertraut sind, muß in den Erläuterungen zu dem Schreiben etwas weiter ausgeholt werden. Um das Jahr 1810 hatte Sigmund Anton Steiner die K. K. privilegierte chemische Druckerei in Wien erworben und suchte auch den damit verbundenen Musikverlag in die Höhe zu bringen. Da er aber offenbar nicht musikalisch gebildet war, verpflichtete er sich nach einigen Jahren, wohl Anfang 1814, den jungen Tonsetzer Tobias Haslinger, der auch den Musikhandel gelernt hatte, und von da ab galt er neben Artaria & Co. als erster Musikverleger Wiens. Vermutlich auf den Rat seines Mitarbeiters sicherte sich Steiner im Frühjahr 1815 auch eine beträchtliche Anzahl von Werken Beethovens. Zweifellos gedachte er, ausschließlicher Verleger aller künftigen Musik des Meisters zu werden, und suchte diesen auch durch ein größeres Darlehen möglichst stark an sich zu fesseln. Das Verzeichnis der Werke, welche der Tondichter am 29. April 1815 an Steiner abtrat, enthält u. a. die Partitur des „Fidelio", das f-moll-Quartett Werk 95, die Partituren und Klavierauszüge des Tongemäldes „Die Schlacht bei Vittoria", der siebenten und achten Symphonie, die Partituren der Ouvertüren zu „König Stephan" und den „Ruinen von Athen" sowie der in C-dur Werk 115 (der sogen. Ouvertüre „Zur Namensfeier"), das große B-dur-Trio und die Violinsonate in G-dur Werk 96. Aus diesen geschäftlichen Beziehungen ergab sich sogleich ein lebhafter Verkehr zwischen dem Tondichter und dem Verlag, der im Paternostergässel auch ein offenes Musikaliengeschäft hatte. Es ging dabei sehr lustig her; fast alle Zuschriften, die Beethoven in den ersten Jahren dieser Beziehungen an Steiner und Haslinger richtete, sprudeln über von Frohlaune. Jeder hatte einen militärischen Rang: Der Meister legte sich den Titel eines Generalissimus (= g—s) bei, Steiner wurde mit Generalleutnant (= G—ll—t oder G—t) oder Obergeneral angeredet, Haslinger mit Adjutant (= A—t). Anton Diabelli, der noch heute durch seine Sonatinen bekannte Tonsetzer, der bei Steiner als Bearbeiter und Korrektor wirkte, erhielt den Rang eines Groß- oder Generalprofoß (Haupt der Heerespolizei); die Gehilfen waren Unteroffiziere. Steiners Musikaliengeschäft wurde Generalleutnant-Amt bezeichnet, Beethovens Geldbeutel war eine Kriegskasse, Anleihen des Meisters Staatsschulden, Golddukaten geharnischte Männer. Für Saumseligkeit und unordentliche Arbeit (Staatsverbrechen) gab es ein Kriegsgericht und Gerichtstage, lustige Exekutionen und Suspensionen, gute Leistungen wurden jedoch durch Beförderung mittels Dekrets und Diploms anerkannt — und dergleichen Schnurren mehr.

Nach einigen Jahren wurde Beethovens Verkehr mit Steiner etwas kühler. Dieser war nämlich verstimmt, daß er von ihm nach dem Liederkreis „An die ferne Geliebet" und der A-dur-Klaviersonate Werk 101 keine großen Musikstücke mehr zum Verlag erhielt. Der Tondichter bedachte von da ab erst Artaria & Co., dann Schlesinger in Berlin und Paris, endlich Schotts Söhne in Mainz mit dem Verlag seiner neuen Musik. Im Jahr 1823 war die Lage sogar so gespannt, daß es wegen einer Schuld Beethovens beinahe zu einem Prozeß gekommen wäre.

Von einigen kleineren Zwischenfällen abgesehen, blieben die Beziehungen zu Haslinger bis zu Beethovens Tode jedoch einigermaßen im Gleis. Zu jenen Verstimmungen ist die folgende Begebenheit zu rechnen: Am 25. Januar 1825 sandte der Tondichter an Schotts Söhne für deren Zeitschrift „Cäcilia" zwei Kanons „als Beilage zu einer Romantischen Lebensbeschreibung des Tobias Haßlinger allhier" mit der ausdrücklichen Schlußbemerkung: „Den Spaß machen sie sich den Tobias um seine romant. Lebensbeschreibung von *mir* zu bitten . . ." Der Verlag hatte die Bedingung wohl übersehen und ließ den

Auszug aus der Lebensgeschichte, den Beethoven in seinem Brief geboten hatte und der die Entwicklung Haslingers vom „Gehülfen des berühmten sattelfesten Kapellmeisters Fux" und vom Schüler Albrechtsbergers zum „paternostergäßlerischen Kapellmeister" in drolligen Worten schildert, ohne weiteres in der Zeitschrift abdrucken. Der Betroffene war darüber sehr ungehalten, aber die Verstimmung verflog, wie gerade auch dem zweiten der Briefe an Haslinger zu entnehmen, nach kurzer Zeit wieder. Der ursprüngliche Mitarbeiter des Steinerschen Verlags war inzwischen — anscheinend 1820 oder 1821 — zum Teilhaber aufgerückt, Mitte 1826 trat Steiner ganz aus, und Haslinger wurde alleiniger Besitzer.

Die Zeit der Niederschrift und die Werke, um die es sich in dem obigen Brief handelt, lassen sich aus dem Briefinhalt wenigstens einigermaßen bestimmen. Ich schließe so: Da Beethoven den Empfänger gegen Ende mit „primus Paternostergäßler" anredet, muß die Zuschrift mit ziemlicher Sicherheit entstanden sein, als dieser bereits alleiniger Besitzer des Verlags war, also von etwa Mitte 1826 ab. Daß diese Deutung richtig ist, wird durch die letzten Worte eines am 27. September desselben Jahres an den gleichen Empfänger gerichteten Briefes bestätigt: „Gehabt euch wohl ehemaliger Tobias juvenis u. 2-dus, nunmehriger caput Tobias primus . . ." Im übrigen kann es sich in dem neuen Schreiben wohl nur um die letzten von Beethoven zu dessen Lebzeiten bei Haslinger erschienenen Werke handeln. Das waren nach Nottebohms Thematischem Verzeichnis: der „Elegische Gesang" Werk 118 und die Ouvertüre zu „König Stephan", welche im Juli 1826 in Partitur und Stimmen herauskamen. An das Terzett „Tremate empi tremate", das vermutlich schon im Frühling d. J. erschien, wird schwerlich zu denken sein, weil der Erstdruck noch die Verlagsangabe „S. A. Steiner & Co." enthält. Etwas merkwürdig ist ja Beethovens Bezugnahme auf einen „Klawierauszug fürs Klawier allein". Das klingt, als ob es sich um ein mehrstimmiges Gesangswerk mit Orchesterbegleitung handle, wovon ein Auszug ohne Singstimmen veröffentlicht werden sollte. Ist ein solcher etwa vom „Elegischen Gesang" erschienen? Sonst dürfte der Inhalt des Schreibens verständlich sein. Höchstens wäre noch zu bemerken, daß unter der Wortbildung „Tobiasserle" offenbar solche grobe Fehler zu denken sind, die durch Schuld des Verlegers (oder seiner Stecher?) in die Korrekturen geraten waren.

Nr. 4. An Ferdinand Piringer. (?)

Wohlgebohrenster!

hier erhalten Sie das Verlangte, ich bitte mir selbes wieder zugemacht, nachdem sie es nicht mehr nöthig haben, bejm Hr: o Tobias o Tobias Dominus Haslinger o! o! o Tobias! wieder wohl zupetschirt zu hinterlassen — sie ersehen hieraus, daß ich nun im 8ten Monath nichts empfangen, ich bitte sie aber die sache eiligst u. schleunigst prestissimo zu betreiben, wodurch sie neuerdings beweisen werden, daß sie nie (pardonnes moi le cochon) aus dem Takt kommen.

wohlgebohrenster wir sind u. verbleiben allzeit verehrlichst hochachtlichst ja mit großer Verehrung u. mit noch größerer Hochachtung

Euer

amicus
Beethoven
Bonnensis

Der erste Herausgeber dieses Briefes bemerkt dazu, daß der Tondichter „mitten in den Satz", d. h. gewiß bei den Worten „o Tobias o Tobias Dominus Haslinger . . .", den bereits aus einem Brief an Haslinger vom 10. September 1821 bekannten zweistimmigen Kanon auf jene Worte eingefügt hat und daß wohl von der Hand des Empfängers „oben der Vermerk ‚Beethovens Schreiben' und ‚empfangen am 6. November 821'" angebracht ist. „Am 9. und 10. September [genauer: nur am 10-September] hatte Beethoven einen langen Brief an Haslinger gesendet, in dem nahezu derselbe Kanon in zwei verschiedenen Fassungen vorkommt." Da aus dieser Darstellung nicht hervorgeht, welche Art der Niederschrift des kleinen Musikstücks gemeint ist, mögen hier beide Fassungen nach dem zuerst von Gustav Nottebohm in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", 1863, Nr. 43 mitgeteilten Brief an Haslinger folgen:





Es ist nicht sicher, daß Ferdinand Piringer (1780—1829), wie im Erstdruck angenommen wird, Empfänger dieses wiederum sehr frohlaunigen Schreibens war. Immerhin fällt ins Gewicht, daß Piringer, der im Hauptamt „K. K. Hofkammer-Registraturs-Adjunkt", nebenberuflich aber Stellvertreter des Orchesterdirektors Franz Xaver Gebauer in dessen Spirituelkonzerten war, in Haslingers Musikhandlung verkehrte, zum engeren Kreise des Tondichters gehörte und von ihm auch eine übermütige Zuschrift an den Meister auf uns gekommen ist, die dem Ton des vorliegenden Schreibens ungefähr entspricht (vgl. Thayer-Deiters-Riemann, IV, S. 258). Daß der einzige andere erhaltene Brief Beethovens an Piringer — vom 13. Mai 1825 — ernster gehalten ist, mag mit der damaligen Krankheit des Tondichters in Zusammenhang stehen.

Zum Inhalt des obigen Schreibens nur noch wenige Bemerkungen: Der Meister sandte dem Empfänger gleichzeitig offenbar irgend ein Schriftstück, woraus zu entnehmen, daß er seit nahezu acht Monaten nichts (kein Geld?) erhalten habe — wie so oft, muß ja in den Erläuterungen zu Beethovens Briefen eine Frage offen bleiben; den Ausdruck „zupetschirt" wird Beethoven aus „Petschaft" gebildet haben, er bedeutet also „versiegelt"; die in Klammern stehenden Worte „pardones moi le cochon" beziehen sich, wie der Erstdruck vermerkt und eigentlich selbstverständlich ist, auf einen von Beethoven gemachten und verwischten Klecks.

Nr. 5. An Georg Friedrich Treitschke.

Es ist nöthig, lieber T., daß wir uns sogleich sprechen wegen des veruntreuten Fidelio — laßen sie sagen, ob ich sogleich oder wann immer noch heute mit ihnen zusammen kommen kann? —

ihr
Ludwig van Beethowen

[Auf der Außenseite:]
an Herrn
von Treischke

Nr. 6. An denselben.

Lieber T.

Hier ist das Geheimniß, wie die oper Fidelio nach Majnz gekommen aufgedekt, — wahrscheinlich durch den Hoftheater-Verlag. Denn gestern erfahre ich von dem Herrn, dessen Adresse hier beygefügt ist, daß er selbst diese oper Fidelio für 10 # im hiesigen Hoftheater-Verlag gekauft habe. Der Hr: Graf wohnt in der österreichischen Kaiserin, geht aber vielleicht schon übermorgen fort von hier — Ich erwarte Ihre Maaßregeln gegen diese schlechte Menschen; soll ich Gr: Palfy zu wissen machen, oder was ist sonst zu thun? —

Ihr Verehrer und Freund
Beethowen

[Auf der Außenseite:]
An seine wohlgebohrn
Herrn von Treischke.

Der Name des Empfängers des ersten dieser zwei Briefchen, die miteinander offenbar in engen Zusammenhang gehören, ist vom ersten Herausgeber fälschlich als „Hauschka" verlesen. Beide Zuschriften ermangeln eines Zeitvermerks, sind aber in Beethovens mittleren Lebensjahren, frühestens im späten Frühling 1814, vermutlich in diesem oder dem folgenden Jahr, geschrieben. Man erfährt daraus zum ersten Male, daß die Partitur des „Fidelio", dessen letzte Gestalt am 23. Mai 1814 die Uraufführung gehabt hatte, wohl bald nachher ohne Wissen und Willen des Meisters und des Textbearbeiters nach Mainz gelangt war, und zwar über den Wiener Hoftheater-Verlag. (Dieser war vermutlich dem vom Grafen Ferdinand Palffy geleiteten Hoftheater angegliedert, trat aber nur wenig tätig hervor; von Beethoven veröffentlichte er, soweit zu sehen, nur den Klavierauszug von „Germanias Wiedergeburt", dem Schlußgesang aus Treitschkes Singspiel „Die gute Nachricht".) „Schlechte Menschen", wohl Verlagsangestellte, denen das Material der Oper leicht zugänglich war, hatten es für 10 # (= Dukaten) an einen Herrn für das Mainzer Theater verkauft. Die Frage am Ende der zweiten Zuschrift bedeutet gewiß, daß der Meister sich beim Grafen Palffy beschweren wollte. Unter diesem ist jedoch kaum der vorher ohne Namen angeführte „Hr: Graf", der im Gasthaus zur „Oesterreichischen Kaiserin" wohnte, zu denken. (Oder war „Graf" ein Personenname?)

Beethoven konnte gegen Theaterleitungen, die sich das Material der Oper zu verschaffen wußten und sie wider seinen Willen aufführten, rechtlich nichts unternehmen; denn geistige Werke genossen damals noch keinen gesetzlichen Schutz. Deshalb war der Meister auch ängstlich darauf bedacht, daß die Urschriften seiner Werke vor der Drucklegung keinesfalls in unberufene Hände gelangten. (Man vergleiche auch das Angebot des „Fidelio", das der Meister und der Textbearbeiter der Direktion des Königl. Nationaltheaters in Berlin am 23. Juni 1814 gemeinsam machten und das in ganz ähnlicher Form um jene Zeit auch an andere große deutsche Theater erging.) Über Aufführungen der Oper in Mainz zu Beethovens Zeiten ist übrigens nichts bekannt geworden.

Roderich von Mojsisovics.

Von Friedrich Stichtenoth, Frankfurt am Main.

In einer Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden fiel kürzlich der Name Mojsisovics. Er wurde mit der Achtung genannt, die man feststehenden guten Begriffen entgegenbringt und blieb als etwas Unbestrittenes außerhalb der Diskussion. Es schien so, als ob jeder wüßte, wer Roderich von Mojsisovics ist, ja, als ob es einfach zum guten Ton gehöre, das zu wissen. Eine junge Dame, die zufällig der Unterhaltung beiwohnte und noch nicht den Ehrgeiz hatte, ein lückenloses Wissen vorzutäuschen, fragte deshalb nur sehr bescheiden, beinahe verlegen, was denn dieser Herr mit dem schwierigen Namen eigentlich komponiert habe. Erst wurde die Frage überhört, dann antwortete ihr ein peinliches Stammeln. Niemand konnte etwas Genaues sagen. Der Ruf des „anerkannten" Komponisten hat sich zwar weithin fortgepflanzt, aber das Werk selbst, aus dem doch allein sein Ruf kommen kann, ist im Verborgenen geblieben. Wie ist das möglich?

Mit dieser Frage sind wir auf den Kern eines Problems gestoßen, das sich in Roderich von Mojsisovics exemplarisch darstellt. Sehen wir uns, um den Stoff dann besser verfolgen zu können, zunächst den bisherigen Lebensweg des Meisters an, wobei wir einer sorgfältigen und warmherzigen Studie von Max Morold (Graz 1924) folgen können.

Roderich von Mojsisovics wurde am 10. Mai 1877, also vor fünfundsechzig Jahren, als Sohn des Hochschulprofessors Dr. August Mojsisovics von Mojsvár in Graz geboren, gehört somit dem ältesten ungarischen Adel an. Sein Vater stammt außerdem von einer deutschen Mutter ab und heiratete eine Deutsche, deren Vater Karl Julius Schröer, der bekannte Literarhistoriker und Faust-Erklärer, war. „Unter den sonstigen Vorfahren Roderichs auf väterlicher und auf mütterlicher Seite und in seiner Blutsverwandtschaft befanden sich Musiker, Literaten, Schauspieler, Baukünstler, Bildhauer und Maler; in seiner Ahnentafel kommt auch Martin Luther vor." Trotzdem ihn die Musik schon früh ganz und gar in ihren Bann gezogen hatte, mußte Roderich, um eine sichere Existenz anzustreben, Rechtswissenschaft studieren. Bereits als Gymnasiast und Student hatte er (auch bei Buwa und E. W. Degner in Graz) seine musikalische Ausbildung mit Eifer betrieben. Nach der Promotion zum Doctor juris besuchte er, überwältigt durch eine „Parsifal"-Aufführung in Bayreuth, die Konservatorien in Köln und München, wo Wüllner und Thuille seine Lehrer waren. Der Drang zum Komponieren, der sich schon in

dem Dreizehnjährigen geregt hatte, war inzwischen zur inneren Verpflichtung geworden. Lieder und Chöre entstanden, Bruchstücke einer „Faust"-Musik, eine „Romantische Phantasie" für Orgel; schwere Zweifel, noch begünstigt durch quälende Krankheit, blieben nicht aus. Zuspruch und vorbehaltlose Anerkennung, von Max Reger gespendet, halfen darüber hinweg. Der Entschluß, nur dem musikalischen Schaffen zu leben, war nicht mehr umzustoßen. Eine Stellung bei der Finanzdirektion in Klagenfurt wurde schon nach acht Wochen verlassen. Roderich von Mojsisovics war frei und bereit, alle Opfer zu bringen, die ihm um der Musik willen auferlegt werden sollten. Es sind nicht wenige gewesen. Einer mehrjährigen Tätigkeit als Männerchor-Dirigent in Graz und Brünn folgten nach neuen Enttäuschungen und wiederholter Krankheit Wanderjahre mit den Abschnitten Graz — Reisen durch Deutschland — Wien — Pettau in der Untersteiermark. Aus der Schriftleitung des „Musikalischen Wochenblattes" in Leipzig, der Mojsisovics 1908 beigetreten war, wurde er als Leiter der Musikschule in Pettau zurückberufen. Nach zwei Jahren ging er wieder als Musikschriftsteller nach Leipzig, bis ihn 1911 seine Vaterstadt Graz an die Spitze der Musikschule des steirischen Musikvereins stellte. „So könnte man sagen, er sei im Hafen", schreibt Max Morold an dieser die Schilderung des äußeren Weges abschließenden Stelle seiner Studie, nach dem er der Liebe und Verehrung gedacht hat, die dem Komponisten wie dem Lehrer von namhaften Fachleuten — so von Wilhelm Kienzl und Heinrich Popeschnigg — von Mitarbeitern und von Schülern entgegengebracht wurden.

Wir wissen heute, daß Roderich von Mojsisovics damals noch nicht im Hafen war und müssen uns fast ein wenig beängstigt fragen, ob es überhaupt einen „Hafen", einen örtlich bestimmbaren Ankerplatz für ihn gibt. Die letzten Rastpunkte seines Lebens sind München, wo er als Musikreferent der „Münchener Neuesten Nachrichten" und als Kompositionslehrer am Trappschen Konservatorium wirkte, und Mannheim, wo er zur Zeit mehr Theorie- als Kompositionslehrer an der Städtischen Musikhochschule ist. Was dazwischen liegt und sich immer wieder dazugesellt, ist die Seelennot eines schöpferischen Menschen, der seiner Zeit nachjagt, seiner Zeit, der er so viel und so vieles zu schenken hat. Der Wettlauf mit der Vergangenheit mußte aus inneren Gründen erfolglos bleiben, der Wettlauf mit der Gegenwart ist noch unentschieden, in die Zukunft wird dieser Mann als einer der Besten eingehen.

Woran liegt es, daß sich die Gegenwart zu der allgemein-geistigen und speziell-kompositorischen Erscheinung Roderich von Mojsisovics reichlich teilnahmslos verhält? In diesem „Österreicher" hat immer ein großdeutsches Herz geschlagen, er ist rassischen Überfremdungen in der Kunst stets mit Entschiedenheit, oftmals sehr zum Schaden des eigenen Weiterkommens, entgegengetreten, er hat den Aufstieg des größeren Reiches als eine Erlösung begrüßt, bereit, uneigennützig wie bisher als deutscher Musiker zu wirken und zu kämpfen, er ist mit der Selbstverleugnung so weit gegangen, daß ihm die Sorge um andere — wenn auch manchmal weit geringere — Künstler viel wichtiger war als die Förderung des eigenen Ansehens. Wer auch nur flüchtig überblickt, was Roderich von Mojsisovics als Dienst an seinen Zeitgenossen und besonders am Nachwuchs (nicht zuletzt auch in der „Zeitschrift für Musik") geschrieben hat, der muß diesen Charakter bewundern und sich vor diesem Ausmaß menschlicher Güte verneigen. Niemand, und Mojsisovics am wenigsten, wird verlangen, daß man von den menschlichen Graden her das Werk beurteilen solle. Es läge jedoch nahe, daß der mit Hochachtung auf einen Menschen gerichtete Blick sein Schaffen wenigstens mit Bereitwilligkeit betrachten würde. Das ist bis heute nur verhältnismäßig vereinzelt geschehen und auch dann ohne nachhaltige Wirkung geblieben, obwohl Roderich von Mojsisovics schöpferisch als Künstler großen Formats, handwerklich als Meister im besten Sinne des Wortes vor uns steht, obwohl er dabei eine geradezu typische Begabung für das Theater mitbringt.

Woran liegt das also? Ich glaube daran, daß er sich nicht dazu bequemen kann, irgendwie „auffällig" zu erscheinen. Trotz seiner scharf ausgeprägten Eigenart und Eigenwilligkeit ist er ein „Arrivierter" geworden, bevor überhaupt eine Diskussion um seine Arbeit ausbrechen konnte. Wer heute ein Werk von Mojsisovics spielt (und wie selten kommt das vor!) dient einem anerkannten, aber noch nicht berühmten Namen. So etwas reizt die Wenigsten. Um Unbekannte zu kämpfen, ist tapfer und ehrenvoll, sich im Glanze einer tatsächlichen oder nur

vorgeblichen Berühmtheit zu ſonnen, iſt repräſentabel und mühelos. Sich für geiſtreiche Theorien oder ungewohnte Praktiken einzuſetzen, wird leicht als Vorkämpfertum bezeichnet. Alles das gibt es bei einer Mojſiſovics-Aufführung nicht. Der Mann iſt alſo propagandiſtiſch unintereſſant und außerdem fünfundſechzig Jahre alt. Es iſt nötig, hier zu ſagen, daß dieſe Feſtſtellung keinerlei Vorwurf gegen unſere Zeit enthält. Im Gegenteil, der Umbruch wäre künſtleriſch ein Stoß ins Leere, wenn er nicht ſo viele junge, wagemutige, auf Neuland zuſtürmende Talente auf den Plan gerufen und ihnen den Weg frei gemacht hätte.

Es wäre aber ein Verluſt für jede Zeit, wollte ſie über dem Stürmen das ſcheinbar Unaktuelle vergeſſen, das die wohl immer etwas verſchwommen ſichtbare Brücke zwiſchen der bereits ruhmvoll gewordenen Überlieferung und dem großen Aufbegehren bildet. Roderich von Mojſiſovics nimmt augenblicklich eine ſolche Brückenſtellung ein, wie ſie jedem, der etwas Eigenes zu ſagen hat, ſo lange beſtimmt iſt, bis ſeine Zeit entweder die richtige Fühlung oder den rechten Abſtand zu ihm gewonnen hat. Daß Mojſiſovics von ſich aus in engſter Fühlung mit der Zeit ſteht, wird niemand beſtreiten, der ihm auch nur für eine Stunde begegnet iſt. Aber dieſer weit und tief gebildete Muſiker iſt ſich ſeines Lebensalters ſo bewußt, daß er es bei aller Jugendlichkeit ſeines Herzens und ſeines Ohres verſchmäht, jugend h a f t erſcheinen zu wollen und das Vorrecht der Jungen, die Zeichen ſtürmiſch voranzutragen, auch für ſich zu beanſpruchen. Seine Aufgabe iſt das Bewahren aus der Reife des Verſtehens, das Umſorgen der rückwärtigen Verbindungen, das Sichern der künſtleriſchen Kraftquellen. Das betrifft ebenſo den Lehrer Mojſiſovics wie das hörbare Vorbild, das er in unermüdlicher, den widrigſten Lebensumſtänden trotzender Arbeit mit niemals erlahmter innerer Beſchwingung erſchaffen hat.

Man müßte ein Buch über dieſes Werk ſchreiben, wollte man es auch nur einigermaßen kennzeichnen. Welcher Schwung, welche maßvoll und bühnenſicher gebändigte Fülle der Eingebungen ſteckt (um hier wenigſtens einiges zu nennen) in dem Einakter „Der Zauberer": die formale Rundung von dem kecken, beinahe frechen Anfang bis zu dem liebenswürdig-überlegenen „Quod erat demonstrandum" des Schluſſes, dazwiſchen die Bänkelſängerei des Reponce, das weitſchwingende, feſt im Rahmen gehaltene „Taglied Walters von der Vogelweide". Wie genial ſind in der großen Shakeſpeare-Oper „Viel Lärm um Nichts" die beiden Muſikantengruppen (3/4 zu 4/4) gegeneinandergeſetzt, wie monumental und dennoch gelöſt wölbt ſich das Finale des dritten Aktes auf, zauberhaft durchflutet vom Licht der Stimmen und Inſtrumente. Und erſt der „Meſſer Riccardo Minutulo", für den unſere Operntheater dankbar ſein müßten. Das Ständchen im erſten, die duftige Chor-Einleitung des zweiten Aktes, das Walzergewoge, das Septett und Finale desſelben Aktes, das melodiſch ungemein reizvolle Schlummerlied, die durchaus unüblich eigenmächtig rauſchende Meeresbrandung, das zärtlich ſchäkernde Duett zwiſchen Fiametta und Dioneo — alles Köſtlichkeiten für Sänger, Spieler und Hörer, dabei dramaturgiſch ſo geſchickt eingefangen, daß die laue Haltung der Bühnen kaum zu verſtehen iſt. Die „Totenmeſſe für die Untergegangenen des deutſchen Ausland-Geſchwaders" könnte mit ihrer flutenden Einleitung, dem triumphalen „Gloria" und dem brauſenden „Wachet auf, ihr deutſchen Seelen" ſchlechthin d e r Ruhmeshymnus für unſere gefallenen Seeleute werden.

Was Roderich von Mojſiſovics in ſeinen Sololiedern, Chören, Inſtrumentalſtücken (zum Teil didaktiſcher Haltung), Kammermuſiken, in ſeinem Violinkonzert, ſeinen Sinfonien an muſikaliſchem Reichtum und ſatztechniſcher Überlegenheit vorzuweiſen hat, iſt höchſt erſtaunlich und beglückend zugleich. Möchten wir nicht verſäumen, deſſen bald teilhaftig zu werden.

Auszug aus dem Werkverzeichnis von Roderich von Mojſiſovics.

O p e r n :

„Tantchen Rosmarin", komiſche Oper in 4 Akten, Text von Karl Hans Strobl nach Zſchokke (uraufgeführt 1913 in Brünn und 1914 in Karlsruhe mit großem Erfolg)
„Die Roten Dominos", tragiſche Oper in 2 Akten
„Meſſer Ricciardo Minutolo"
„Der Zauberer", Oper in 1 Akt (Werk 60)
„Die Locke", muſikaliſches Luſtſpiel in 1 Akt (Werk 72)
„Anno Domini", altdeutſche Oper in 2 Akten
„Viel Lärm um Nichts", 4 Akte, frei nach Shakeſpeare
„Norden in Not", nordiſche Volksoper, Text von Dr. Fritz Stege
„Die Chineſiſchen Mädchen", Bearbeitung von Rinaldo da Capua

B ü h n e n m e l o d r a m e n :

„Ninion" in 1 Akt
„König Menſch" in 3 Akten von Werner Illing
„Oedipus auf Kolonos" nach Sophokles-Donner
„Merlin" in 3 Akten. Märchenſpiel von Ed. Hoffer

Chorwerke:

„Totenmesse für die Untergegangenen des Deutschen Auslandsgeschwaders“,
neben zahlreichen kleineren Chorwerken

Symphonien:

1. Symphonie „In den Alpen“, uraufgeführt in Göteborg (Schweden)
2. Symphonie „Eine Barockidylle“
3. Symphonie „Deutschland“
4. Symphonie „Frühling“ mit Chor, Tenor- und Alt-Solo (noch nicht aufgeführt)
5. Symphonie „Michelangelo“ noch nicht beendet, Teile aufgeführt
6. Symphonie mit obligatem Klavier, uraufgeführt 1938 in Essen (Alfred Höhn spielte den Klavierpart)

Instrumentalkonzerte:

I. Kammerkonzert für Klavier und Streichorchester A-dur, 1 Satz
II. Kammerkonzert für Klavier und Streichorchester f-moll, 3 Sätze

Ouverturen:

Hindenburg-Ouvertüre
Lustspiel-Ouvertüre

Orgelstücke mit und ohne Orchester
3 Streichquartette
1 Streichquintett
1 Klavierquintett
1 Klaviertrio
2 Violinsonaten
Serenade für Streichorchester
viele Klavierstücke (auch instruktiver Art)
insgesamt (mit den gedruckten) 89 Lieder,
viele Chöre aller Besetzungen

Zum 100jährigen Bestehen des Kölner Männer-Gesangvereins.

Von Hermann Unger, Köln/Rh.

Daß einer der angesehensten Männergesangvereine Großdeutschlands in diesen Tagen sein 100jähriges Bestehen feiert, ist insofern von tieferer Bedeutung, als wir den Anstoß zur Gründung von Männersingvereinigungen außerhalb aller kirchlichen oder berufsmäßigen Bindung in der nationalen Erweckung der deutschen Freiheitskriege 1813/1814 erkennen. Denn vor dieser Zeit kannte man in Köln ebenso wie an anderen deutschen Kulturstätten Männergesang allein in der Form der Domchöre, daneben in derjenigen der Opernchöre und schließlich in der des Freimaurer- und endlich des Studentengesanges. In Köln beherrschte die Domkapelle das städtische Musikleben bis in die Zeit der Gründung des, heute sein Jubiläum begehenden Vereins. Der letzte damalige Domkapellmeister war Carl Leibl, der Vater des berühmten Malers. Diese alte Sängereinigung schuf auch aus eigenem Personalbestand ein Orchester (so wie z. B. das Ursulinerkloster neben einem Frauenchor ein Nonnenorchester hielt!), und sie lieh ihre tätige Mithilfe den Tafelmusiken des Rates und den weltlichen Konzerten der „Musikalischen Akademie“ in der Sternengasse, gegenüber dem Hause, in welchem der Maler P. P. Rubens seine Jugendjahre verbrachte, und in einem der eben genannten Konzerte war es, wo der 8jährige Beethoven zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat. Unmittelbarer Vorgänger des Kölner Männergesang-Vereins war der von einem Militärarzt gegründete Singverein „Liedertafel“, ebenso wie wir seine Vorbilder in dem 1810 von Nägeli in der deutschen Schweiz und von dem 1809 unter seines Freundes Goethe lebhafter Zustimmung geschaffenen Berliner Zelter erblicken dürfen. Ein anderer Freund des Dichterfürsten: Herder war es ja auch, der jenes alte deutsche Volkslied wiederentdeckte, das in der Berliner Liederschule die Abkehr von der Opernarie ermöglichte, jenes Volkslied, dem um die gleiche Zeit der deutschen Erhebung Ludwig Uhland und Friedrich Silcher in Tübingen die romantische Nachblüte gaben.

Die deutsche Freiheitsbewegung ließ in Theodor Körner und seinen, von Carl Maria v. Weber vertonten Kriegsliedern das Idealbild des, sein Wort mit dem Heldentode besiegelnden heroischen Dichters erstehen. Und die volksbindende Kraft des Männergesanges pries damals, es war im Jahre 1818, Konrektor Pfaff auf dem nationalen Liederfest in Plochingen mit den Worten: „Niedersinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken“. Führend bei der Gründung solcher Sängervereinigungen blieb der stimmengesegnete Westen: ein Dorf Meige bei Solingen ging 1801 voran, Aachen folgte 1828, und Zelter schrieb von seiner Rheinreise 1823 an Goethe nach Weimar: „Wo ich hinkomme finde ich Singgesellschaften und Liedertafeln, die mich hätscheln“. Und andere Freunde des Dichters, die mit ihm für den Aufbau des Kölner Domes werbenden Brüder Boisserée waren es, welche den jungen Bernhard Klein 1814 in Köln dem Meister Zelter vorstellten, bei dem er dann

in Berlin die Anregung zur Gründung eines heimatlichen Tochtervereins empfing. Am 27. April 1842 erfolgte durch seinen Schüler Franz Weber diese Gründung mit 30 Mitgliedern, und schon im Juni sang der Verein zur Grundsteinlegung des Domaufbaues, ebenso in einer Serenade vor dem in Schloß Brühl bei Köln weilenden König Friedrich Wilhelm IV. und vor Franz Liszt. Ein Jahr später findet schon das erste „Musikalisch-karnevalistische Kränzchen" statt, die Keimzelle der späteren „Divertissementchen" des Kölner Männergesangvereins, bezw. seiner Tochtergesellschaft, der „Cäcilia Wolkenburg", die ebenso freimütig damals die überwundene Franzosenzeit bespöttelten wie sie während der Besetzung durch die Engländer nach dem Weltkriege im Spiegel des heimatlichen Legendenvolksstücks das Unwesen der Fremden geißelten. Also auch hier war und ist der patriotische Grundzug dieser laienkünstlerischen Bestrebungen unverkennbar! Wie aber die alte Hansestadt Köln von jeher die Verbindung des Reiches mit den einstmals deutschen Landschaften im Westen aufrechterhalten hatte, so zog die Gründung des Kölner Männergesang-Vereins sehr bald diejenige eines vlämischen Bundes nach: der deutschen Teutonia in Antwerpen 1846, der Liedertafel in Brüssel und des Orpheus in Gent. Dem vlämischen Vorgang der Sängerwettstreite folgte die Kölner Vereinigung und nahm 1844 in Gent und 1845 in Brüssel mit dem Erfolg des ersten Preises teil. Die vlämischen Dichter Prudens van Duyse und Hendrik Conscience rühmten damals die alten Beziehungen Flanderns zu Kölns, der Wiege des größten vlämischen Malers Rubens und der Geburtsstadt des bedeutendsten vlämischen Dichters Joest van Vondel. 1844, bei der Feier zur Ernennung Webers zum Königlichen Musikdirektor, trug der Verein in Bonn dem greisen Dichter Ernst Moritz Arndt dessen von Reichardt, dem Hauskomponisten der Königin Luise, vertontes Gedicht „Was ist des Deutschen Vaterland?" vor. 1855 bei der Vollendung des ersten Bauabschnittes des Domes erschien der preußische König in Köln zusammen mit Bismarck und rühmte den durch den Männergesangverein verschönten festlichen Empfang mit den Worten: „So deliziöse Tage wie in Köln habe ich lange nicht erlebt. Das versteht man auch nur in Köln, mich so festlich und gemütlich zu empfangen. Aber es versteht auch keiner so gut, Festlichkeiten zu arrangieren wie die Kölner. Sie fangen nicht erst lange an, man ist gleich mitten drin!" Als Dank übermittelte der Monarch dem Verein die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Aber auch die künstlerische Anerkennung angesehener Meister verdiente sich die Sängerschaft, in deren Reihen zahlreiche stimmbegabte und grundmusikalische Laien sich fanden. So erwiderte Rossini bei einem Gastspiel des Vereins 1855 in Paris dem Sänger (und Tuchfabrikanten) Michael J. du Mont, der sich ihm gegenüber als Dilettant bezeichnet hatte: „Was, Dilettant? Ich sage Ihnen, Sie sind ein großer Künstler!" Und Hector Berlioz schrieb im „Journal des Debats": „Auch kann man sich keinen Begriff von dieser Vollendung des Chorgesanges machen, von dessen entzückenden Schattierungen, diesem Feuer im Einsatz, dieser markigen, gedrungenen, starken und erhebenden Harmonie. Es war ein musikalisches Wunder." Verdi aber schrieb dem Verein 1887: „Kommen Sie nach Italien. Sie werden Triumphe erleben!" Nach dem Konzert, das 1889 in Mailand stattfand, und zu welchem der Meister von seinem Landsitz herübergeeilt war, empfing er die Sänger in seinem Hotel und schenkte ihnen sein Bild mit eigenhändiger Widmung. Johannes Brahms besuchte der Verein 1886 in Köln und ließ das vorgesehene Programm um zahlreiche Chöre, die er außerdem zu hören wünschte, erweitern. Richard Strauß erschien 1924 ebenfalls im Probelokal, der auf altrömischen Grundmauern errichteten „Wolkenburg", wo ihm einer seiner Chöre vorgetragen wurde. Er widmete dann den Sängern eine Reihe, allerdings von nur wenig Vereinigungen zu bewältigender Chöre. Und der neben ihm angesehenste Komponist unserer Zeit, Hans Pfitzner, sagte dem Verein, angeregt durch den Vortrag des Schumannschen „Ritornells", Werke dieser, bisher von ihm noch nicht gepflegten Gattung für das Jubiläum zu.

Bedeutende Musiker waren es aber auch, welche sich der Verein als Dirigenten zu gewinnen verstand, und von denen nur die letzten genannt seien: Heinrich Zöllner, Joseph Schwartz, Richard Trunk und der, heute noch das Amt verwaltende Eugen Papst, alle Träger des Musikprofessoren-Titels, alle bewährt als Chorerzieher wie Leiter und alle er-

probt auf Reiſen, die den Verein bis in die Schweiz, nach England, Italien, Frankreich, Belgien, Luxemburg führten. Der alten Tradition gemäß wirkte als Tochtervereinigung die aus Laienſpielern zuſammengeſetzte Orcheſtergeſellſchaft, die ſich auch an anſpruchsvolle Werke der großen Literatur heranwagen durfte, und deren derzeitiger Dirigent, Heinz Joachim Körner, kurz vor dem Vereinsjubiläum ſein Leben dem Vaterlande hingab. Er löſte damit den Schwur ein, welchen der Präſident des Kölner Männergeſang-Vereins, Dr. Joſef Klefiſch, im Sommer 1934 in Godesberg namens ſeiner Kameraden dem Führer Adolf Hitler ablegte: mitzuhelfen am Wiederaufbau des geliebten Vaterlandes, getreu dem alten Sängerſpruche:

„Deutſch das Lied und deutſch der Wein,
Deutſch das Herz am deutſchen Rhein!"

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Drei wertvolle Feierſtunden gilt es zu würdigen, die in ihrer Art eigene Bedeutung gewannen.

Den Verſtorbenen der Vorzug. Zehn Jahre ſind ſeit dem Tode *Hugo Kauns* vergangen, eines unſerer deutſcheſten Meiſter, dem nicht allein in künſtleriſcher, ſondern volkserzieheriſcher Hinſicht ein Ehrenblatt in der Geſchichte der Muſik gebührt. Galt ihm in ſeinem einſtigen Wohnort Zehlendorf eine muſikaliſche Ehrung durch den Bezirksbürgermeiſter im Rathaus unter Mitwirkung des Fehſe-Quartetts und Kammerſängers Prof. Albert Fiſcher, ſo lud der Berliner Sängergau in der Philharmonie zu einem Gedenktag ein unter Beteiligung der bedeutendſten Chorverbände wie Lehrergeſangverein, Liedertafel, Berliner MGV, Sängerverein, Bereitſchaftschor und Frauengruppe des Sängergaus. Neben einzelnen Liedvorträgen feſſelten beſonders die Maſſenchöre mit dem Höhepunkt des „Lied des Glöckners", geleitet von Hanns Mießner, der mit großem Orcheſter zwei ſtimmungsvolle Sätze aus der „Märkiſchen Suite" gewandt zum Vortrag brachte. So jung und lebensfriſch ſind Kauns Weiſen auch in den Sololiedern, denen ſich Eliſabeth Friedrich widmete, daß man die Einmaligkeit eines ſolchen Konzertes nur bedauern muß, Die Nichtbeachtung des reichen Kaunſchen Lebenswerkes ſeitens unſerer Muſikveranſtalter iſt ein bedauerliches Zeichen von Undankbarkeit und Kunſtverkennung.

Im Mitelpunkt einer weiteren Feierſtunde ſtand Bruno Kittel als Leiter ſeines vor vierzig Jahren gegründeten, berühmten Chors. Vor der Aufführung des *Verdi*ſchen Requiems verlas Generalintendant Dr. Drewes das Glückwunſch-Telegramm des Führers und gab bekannt, daß Reichsminiſter Dr. Goebbels den Chor in die Obhut des Reiches genommen hat. Bruno Kittel, den „getreuen Ekkehard des deutſchen Muſiklebens", umbrauſten Stürme des Jubels. Auf die vollendete Wiedergabe Verdis folgten an vier Abenden Aufführungen von *Beethovens* „Neunter" unter Wilhelm Furtwänglers Zauberſtab — Konzerte, die ein Höchſtmaß an Idealismus und Aufopferung ſeitens der Sängerſchaft verlangten und die in der Begeiſterung der Hörerſchaft verdiente Anerkennung fanden. Seit Wochen waren ſämtliche Eintrittskarten zu den vier Beethoven-Konzerten vergriffen — ein Beweis für die Beliebtheit des Chors und ſeines Leiters.

Die dritte Feierſtunde galt dem finniſchen Meiſter *Jean Sibelius*. Eine deutſche Sibelius-Geſellſchaft wurde unter dem Präſidium von Generalintendant Dr. Drewes mit den Ehrenmitgliedern Furtwängler, Tietjen, Graener und Reznicek ins Leben gerufen, deren Ziel von dem Präſidenten der Nordiſchen Verbindungsſtelle Dr. Draeger am Feſtabend näher erläutert wurde, während Dr. Drewes ein feſſelndes Lebensbild des Meiſters entwarf, des „bedeutendſten ſeit Griegs Tode". Und groß war die Überraſchung, als Sibelius ſelbſt über den finniſchen Rundfunk mitten in den Saal hinein ſeinen Dank über die am Lautſprecher Helſinkis vernommenen Worte äußerte. Das Konzert ſelbſt wurde auf dem mit Flieder überſäten Podium der Philharmonie angeſichts des finniſchen blauen Kreuzes vom Städtiſchen Orcheſter unter Führung von Fritz Zaun ausgeführt. Mit der ihm eigenen Eindringlichkeit und Überzeugungskraft verlieh er als längſt bewährter Sibelius-Interpret der „Karelia-Suite", der „Finlandia" und der Erſten Sinfonie kraftbetontes Leben. Jeder Muſikfreund wird die Nachricht von der erfolgten Gründung mit Freude und Genugtuung aufnehmen. Sibelius zählt zu den ganz großen Vorbildern des Muſiklebens, und der Anſchluß an ihn bedeutet innere Bereicherung. Aus Natur und Volkstum gewann er ſein ſchöpferiſches Weſen, das in ſeiner lebensvollen Unverfälſchtheit und Reinheit allen denen Erfüllung bedeutet, deren Sehnſucht im Norden beheimatet iſt und die gern Einkehr halten in der Stille nordiſcher Regionen, um ihnen neue Daſeinskraft abzugewinnen.

*

Die Osterzeit bot den gewohnten Konzertaufschwung mit den Passionsaufführungen der Georg Schumannschen „Singakademie" und anderer maßgeblicher Vereinigungen. Das stärkste Interesse beanspruchte sicherlich ein Karfreitagskonzert der Volksoper unter Erich Orthmanns mutigem Einsatz mit Werken von Zeitgenossen. Mit Ausnahme der uraufgeführten, gutgemeinten „Heldischen" Ouvertüre von *Gustav Adolf Schlemm* sind die übrigen Werke dem Fachmann bereits geläufig: die altjapanische Hofmusik „Ettenraku", *Paul Graeners* prächtige „Gotische Suite" (ein einsamer Gipfel in seinem Schaffen) und *Rudi Stephans* „Musik für Orchester". Für das KdF-Publikum dieses Volksinstitutes bedeutete die Vortragsfolge, ergänzt durch *Cäsar Francks* „Symphonische Variationen" in der gediegenen Auffassung von Branka Musulin eine reichlich schwere Kost. Erfreulich, daß Erich Orthmann als trefflicher künstlerischer Anwalt ein derart anspruchsvolles Programm aufstellte.

Auf der Suche nach Eigenwerten des Berliner Musiklebens stoßen wir auf einen Kompositionsabend der „Akademie der Künste" aus der Meisterschule von Max Trapp und Gerhard von Keußler. *Otto Spar* offenbarte in seinem Concertino viel gesunde Ursprünglichkeit, *Friedrich Metzler* äußert in seinem mitunter überschwänglichen „Sinfonischen Präludium" manches eigene Erleben. *Paul Engler* liefert in „Präludium und Toccata" eine anspruchsvolle Arbeit mit fließenden Linien und Sinn für Farbe und Abwechslung, während *Friedrich Wagner* mit seiner Fantasie für Oboe und Orchester „Romanesca" trotz historisierender Elemente reiche melodische Begabung enthüllt mit einem einstweilen noch nicht ausgeprägten Persönlichkeitsstil. Merkwürdig ist bei allen Tonsetzern die auffällige barocke Bindung.

Während nach Ostern das Konzertleben etwas abflaute, zumal da die Philharmoniker wieder auf Reisen gegangen sind, verdienen noch einige Veranstaltungen des März Erwähnung, so ein *Hans Weisbach*-Konzert mit der Erstaufführung seines festlichen und klangvollen „Vorspiels für großes Orchester" und der „Konzertanten Variationen über ein Thema von Beethoven" von *Frz. Schmidt*, dessen musikalische Kostbarkeit weiteste Verbreitung verdient. Nennen wir ferner das erfreuliche Konzert des Kathedralchors unter Karl Forster mit *Suters* „Le laudi" und *Zoltan Kodalys* „Tedeum", Schöpfungen von erlesenem Wert. Der einsatzfreudige Günther Ramin machte am Heldengedenktag mit dem vierteiligen Chorwerk „Helden" von *Hermann Wunsch* bekannt, das mit rhythmischen Grundmotiven in geschickter Wirkung Eigenes auf den Boden der Tradition stellt und sinnfällig, ohne zu komplizieren, der dichterischen Vorlage gerecht wird. Carl Schuricht brachte ein „Concerto grosso" für kleines Orchester von *Kurt von Wolfurt* zur Aufführung, das mit eigentümlich fahlen Farben mitunter abstrakte Wege beschreitet. Warum werden ursprünglich einfache, diatonische Keimzellen der Thematik mehr oder minder gewaltsam modulatorisch gebrochen?

Auf dem Gebiet der Oper ist als einziges Ereignis die Neuinszenierung der „Jenufa" von *Janacek* in der Staatsoper zu vermelden. Die aparte, fesselnde Partitur deutete Johannes Schüler stilgemäß aus, während unter der Regie von Wolf Völker Maria Müller und die kunststrenge Marta Fuchs, Peter Anders und Vasso Argyris stärkste Anerkennung fanden.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die beiden letzten Gürzenich-Konzerte waren auf einen ernstfeierlichen Ton eingestimmt: das 11. stand unter dem Zeichen des Heldengedenktages und brachte als Erstaufführung *Max Regers* unvollendet nachgelassenes „Requiem". Das Werk, ebenso den gefallenen deutschen Kriegern zugedacht wie das gleichnamige bekannte Requiem nach Hebbels Dichtung, wurde vom Komponisten, wahrscheinlich wegen des ihm ungewohnten lateinischen Textes (der ja auch Beethoven in seiner „Missa solemnis" Schwierigkeiten bereitete), bei der Dies irae-Sequenz abgebrochen, nun aber neuerdings im Anfangssatz auf Anregung Karl Straubes durch Helmuth von Hase, den Inhaber des Leipziger Verlagshauses Breitkopf, ins Deutsche übertragen. Bei der Uraufführung innerhalb der Berliner Regertage 1938 erkannte man den hohen Wert des Meisterwerks, und so war die Darbietung in Köln ein Verdienst. Monumental angelegt, musikalisch etwa im Stile der „Toteninsel" der „Böcklinsuite" gehalten, bietet die Schöpfung mit ihrem wirksamen Wechsel kontrapunktischer und homophoner Partien, ihrer pastosen Instrumentation, ihrer vornehmen Melodik der Solopartien, der Wucht der Chöre den Beweis, wie sehr man bedauern kann, daß es Reger nicht mehr vergönnt war, das von ihm geplante „Tedeum" zu schreiben, das uns heute nach siegreichem Kriege willkommen wäre. Mit Elisabeth Schmidt-Herdecke, Irmgard Pauly-Remscheid, Claus Stemann-Stuttgart und Johannes Willy-Frankfurt, dem Chor der Konzertgesellschaft und dem städt. Orchester gab GMD Prof. Eugen Papst eine eindrucksvolle Interpretation, die

stärksten Nachhall fand. Die „Nänie" von *Brahms* und *Beethovens* „Eroika" rundeten die Spielfolge des wohlgelungenen Abends aufs beste ab. Das Schlußkonzert gab in der überfüllten Messehalle, wie allösterlich, die *Bach*sche Matthäuspassion, in der wieder Solisten, Chor und Orchester zu einer großartigen Gesamtwirkung sich vereinten. Karl Erbs Evangelist ist bekannt und berühmt genug, um noch neues Lob zu brauchen, nicht minder Emmi Leisners Alt und Martha Schillings Sopran, denen sich der Stuttgarter Bariton Hans Hager und Ludwig Weber, der früher in Köln wirkte, heute in München tätig ist, aufs vollkommenste anschlossen. In den instrumentalen Solopartien zeichneten sich die Kammermusiker Herbert Anrath (Violine), Max Münch (Oboe), Paul Christian, Reinhard Faber (Oboe da caccia), Hubert Barwasser als Flötist vom Amsterdamer Concertgebouw aus, dazu Prof. Hans Bachem als Organist und der junge, als Komponist schon erfolgreich hervorgetretene Willibald Kießling am Cembalo, zuletzt nicht zu vergessen der Domchor unter Prof. Mölders. Auch sonst traten die Kölner Chorvereinigungen mit Erfolg an die Öffentlichkeit, so der weitbekannte Werkchor der DAG Troisdorf, der unter MD Willi Schell am Heldengedenktage u. a. des jungen Elsässers *Leo Justinus Kauffmanns* „Hymne der Heimat", *Otto Siegls* „Guten Kameraden", *Franz Philipps* „Heiliges Vaterland" zu mächtiger Wirkung brachte. Die Webersche Chorgemeinschaft erfreute mit Werken von *Jochum, Trunk, Ahlen, Weber*, der Kölner Liederkranz unter Heinrich Brach mit älteren Schöpfungen von *Mozart, Schumann, Hegar*, wozu die Kölner Pianistinnen Friedel Frenz und Susy Mayweg *Busonis* Duettino concertante, die Altistin Else Bollweg-Bartel die Ernsten Gesänge von *Brahms* beisteuerten. Aber auch das kammermusikalische Leben hielt ungeschwächt bis in die Osterzeit hinein an: innerhalb der Städtischen Rathauskonzerte erschien das Münchener Fiedeltrio, um auf alten Instrumenten Musik von *Dufay, Willaert, Isaak* vorzuführen und den Klang vergangener Zeiten wieder lebendig werden zu lassen. Auch Gesänge jener Zeit, von dem Bariton Conrad Haase vorgetragen, fügten sich stilvoll in das Gesamtbild ein. Das 8. Kammerkonzert von „Kraft durch Freude" stellte die Kölner Sopranistin Margarete Blume-Carius in reif gestalteten Liedern *Schumanns* und *Wolfs* vor, desgleichen den Bonner Bariton Willi Habbig, der seine wohllautende Stimme in den Dienst der *Beethoven*schen und *Strauß*schen Muse stellte. Die Krefelder Pianistin Liesel Cruziger setzte sich u. a. für *Joseph Haas'* Tanzmärchen ein, subtile Klavierkunst. Im Rahmen der Gedok-Konzerte erschien die durch ihr Eintreten für moderne Kunst namhaft gewordene Frankfurter Altistin Else Lampmann, von der man Gesänge des Vlamen *Mortelmans*, des Italieners *Lombardi*, des Ungarn *Bartok* und endlich *Franz Schuberts* in glänzender Wiedergabe hörte, während Wolfgang Brugger - Frankfurt virtuos Klavierstücke *Bartoks, Gargiulos* und *Beethovens* vortrug. Der in Berlin lebende italienische Geiger Leo Petroni zeigte in *Bachs* Chaconne, in *Tartinis* Teufelstriller- und in *Beethovens* Kreutzersonate hervorragendes Können und eindringliches Gestalten.

Im Städtischen Orgelkonzert trug Domorganist Prof. Hans Bachem meisterlich Werke von *Buxtehude, Frescobaldi, Bruhns* und *Bach* vor. Die städtischen Konzerte junger Künstler brachten die erfreuliche Bekanntschaft mit der Berliner, von Kulenkampff und Prihoda herangebildeten Geigerin Liselotte Weiske in *Bachs* e-moll-Sonate und g-moll-Fuge sowie *Regers* a-moll-Suite, mit der ausgezeichneten Pianistin Leonore Ohl (*Beethovens* Sonate Werk Nr. 31. 2, *Ernst Schliepes* „Tonbilder") und der Salzburger Sopranistin Ilse Hollweg, die sich erfolgreich an *Schumann*schen *und Pfitzner*schen Liedern bewährte.

Im Rahmen der neubegründeten Gesellschaft für neue Musik hörte man, vom Chor der Schulmusikabteilung der Hochschule unter Prof. Stoverock sowie von der Bonner Madrigal-Vereinigung unter Ludwig Böckeler, in Stimm-Material wie Einfühlung gleich vorzügliche Werke *Peppings, Malers, Karl Marx', Knabs* und *Distlers*, deren ziemliche Schwierigkeiten mühelos überwunden wurden. Der Berliner Domorganist Josef Ahrens umrahmte die Chordarbietungen durch eigene, anspruchsvolle und überdimensionale Werke, die er virtuos meisterte. Die Studierenden der Staatl. Hochschule für Musik zeigten außerdem an einem Semester-Abschlußabend ausgezeichnete Leistungen, so in der Wiedergabe des, von Otto Siegl, dem Leiter des Schulchors, komponierten Hymnus nach Weinheber „Den Gefallenen", der *Bruckner*schen f-moll-Messe, dann derjenigen von Instrumentalwerken und Opernszenen *Puccinis* usw., *Spohrs* und *Schumanns*, Leistungen, welche den Leitern der Klassen, den Prof. Drews (Klavier), Zitzmann (Violine) und dem KM Heinz Körner, Prof. Gleß (Gesang), Prof. Gertrud Förstel (Gesang), Prof. Rud. Schneider (Direktion und Oper), Hans Schmid (Opernregie) und Paul Senden (Sprechtechnik) alle Ehre machten.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Theater, Operntheater zumal, darf zuzeiten auch etwas anderes sein als reine Bildungsstätte oder ein Ort sittlicher Erhebung und Läuterung — es darf auch einmal nur der Schau- und Hörlust, nur dem bunten, mehr die Sinne als das Gemüt bewegenden Spiel dienen. Vielfalt soll ja sein, im Leben wie in der Kunst, wenn es die Fülle der vorhandenen Kraft und der Reichtum der möglichen Erscheinungen zuläßt. In diesem Sinne wollen wir auch die Einstudierung der „Turandot" von *Puccini* im Spielplan der Staatsoper willkommen heißen. Wir ehren auch in diesem letzten Werk des vorläufig letzten vollblütigen italienischen melodista die Kraft der Gestaltung, freuen uns vor allem auch der Klangphantasie, mit der die fernöstliche Märchenmagie beschworen ist — aber wir wissen auch, daß dieser Stoff hier mit der (auch durch die Mittel der Musik nicht aus ihrer Fremdheit und Starre zu einem wirklichen Menschenwesen erlösbaren) chinesischen Prinzessin im Mittelpunkt Puccinis künstlerisch-schöpferischen Nerv nicht im Tiefsten getroffen hat. Schon die geradezu inbrünstige Liebe, mit der er sich der rührenden Erscheinung der liebend sich opfernden kleinen Liu angenommen hat, beweist fast, daß er mit dem Herzen nicht bei den Hauptfiguren des Spiels war, denen er eben nur sein hohes Können (in jedem Sinne), nicht aber seine Liebe geben konnte. So entstand ein Werk, das im wesentlichen mehr nach außen als nach innen wirkt, oder, um ein in anderm Zusammenhang geprägtes Pfitznersches Paradoxon hier anzuwenden: wir haben „das Werk eines Meisters, aber kein Meisterwerk" vor uns. Für den Rausch und Verzauberung im Theater suchenden Menschen bleibt aber „Turandot" selbstverständlich ebenso hörenswert wie für den Musiker etwa die höchst geistreiche und phantasievolle Behandlung des Chors, die orchesterale Pallette und das quasi Exotische der Harmonik und Melodik hochinteressant bleibt. Ganz zu schweigen von den Freuden, welche die Einstudierung eines derartigen Stücks den Leuten des Theaters selbst bringt: dem Dirigenten, der in besonderen Lustgefilden des Klangs schwelgen kann, wenn er mit einem sehr fähigen Ensemble arbeiten darf, dem Bühnen- und Kostüm-Bildner, der hier malerische Märchenträume verwirklichen kann, dem Regisseur, den die Volksszenen, das Märchenhaft-Entrückte und auch Bizarre des Bühnengeschehens und im Gegensatz dazu die menschlich ergreifenderen Augenblicke vor eine Fülle packender Aufgaben stellen, — und nicht zuletzt den Sängern, die auch hier, wie immer bei Puccini, ihre Stimmen aufs Herrlichste zur Geltung bringen können. Bedenkt man nun die Leistungsfähigkeit und die Einsatzmöglichkeiten der Bayerischen Staatsoper, so kann man sich schon ein inneres Bild von dieser in jedem Betracht glanzvollen Neueinstudierung machen. Clemens Krauß waltete selbst am Pulte als Dirigent, Rudolf Hartmann war Spielleiter, Ludwig Sievert für die Gesamtausstattung verantwortlich. Viorica Ursuleac in der Titelrolle, Trude Eipperle als Liu, Hann (bezw. Wieter) als Timur, Kronenberg, Carnuth und Trojan-Regar als Ping, Pang und Pong, und dann vor allem auch der junge, noch nicht lange entdeckte Tenor Alfons Fügel mit seiner prächtig strömenden Stimme als Kalaf — was konnte der verwöhnte Zuschauer und Zuhörer mehr begehren? Manche Bilder, wie die Rätselszene im kaiserlichen Thronsaal (den Kaiser sang Emil Graf) werden einem gerade um ihrer Bildwirkung willen und wegen der wundervollen Übereinstimmung von Farbe und Klang noch lange im Augengedächtnis haften. Hervorragendes leistete auch das Staatsorchester und insbesondere der Staatsopernchor (Einstudierung: Josef Kugler).

Im Mittelpunkt des Konzertlebens standen in den Wochen um Ostern die traditionellen Passionsaufführungen. Der Chor der Hauptstadt der Bewegung brachte, zum ersten Male unter Oswald Kabastas eindringender groß aufbauender Führung die Matthäuspassion in wahrhaft ergreifender Wiedergabe (Solisten waren: Emmi Leisner, Amalie Merz-Tunner, Gerh. Hüsch, Hans Hoefflin und Erich Meyer-Stephan); der Chorverein für evangelische Kirchenmusik erprobte seine schönen Kräfte aufs neue in einer sehr würdigen Darstellung der *Bach*schen Johannes-Passion, unter Professor Ernst Riemann, bei welcher die Solopartien Käthe Hecke-Issensee, Ruth Michaelis, Joszi Trojan-Regar und Josef Maier-Maiburg anvertraut waren; die evangelische Kantorei St. Matthäus endlich widmete ihr Osterkonzert einer Aufführung der Lukas-Passion von *Heinrich Schütz*. Es war nicht das erste Mal, daß wir Prof. Friedrich Högner einen solchen „Großeinsatz" für Schütz zu danken hatten. Auch diesmal hatte er, wie schon früher, vor allem in Prof. Kempff, aber auch in Werner Dane ideale, hochmusikalische Interpreten für die schwierigen (bekanntlich gänzlich unbegleiteten) Sologesangspartien dieses ebenso eigen- wie großartigen Werks gewonnen. Ganz ausgezeichnet meisterte der kleine Chor die wenigen, aber bedeutsamen Turbas. In diesem Zusammenhang mag auch eine neue Aufführung der *Bach*schen h-moll-Messe durch den Domchor unter Ludwig Berberichs hingebender Leitung genannt sein, eine Aufführung von bewegender Ausdrucksfülle und

bezwingender, wahrhaft barock anmutender chorischer und instrumentaler Klangfreudigkeit.

Die Volkssinfoniekonzerte dieser Spielzeit fanden ihren eindrucksvollen Abschluß mit einem Abend, der als Höhepunkt *A. Bruckners* „Vierte" brachte: eine neue bemerkenswerte Spielleistung der Philharmoniker und ein neuer Beweis der hohen Fähigkeiten MD Mennerichs, der ja gerade als Bruckner-Dirigent schon immer aufs stärkste zu fesseln wußte. Der Sinfonie ging als Erstaufführung eine von *Erich Anders* gefügte und instumentierte Suite köstlicher altitalienischer Arien (von *Pergolesi, A. Scarlatti* usf.) voraus, mit denen sich die begabte Sopranistin Leonore Predöhl einen verdienten Erfolg ersang.

Aus der Reihe der vielen Solisten-Abende, die uns manche gewinnreiche Begegnung mit hochberühmten und mit jüngeren Künstlern brachten, nennen wir diesmal vor allem den eindrucksstarken Liederabend, der ganz dem Schaffen des finnischen Meisters *Yjör Kilpinen* gewidmet war und uns mit dem Komponisten selbst (als Begleiter seiner Lieder) bekannt machte. Gerhard Hüsch, der Freund und zweifellos vorzüglichste Interpret Kilpinens, brachte in diesem von der Nordischen Gesellschaft München-Kontor durchgeführten Konzert eine besonders schöne und bezeichnende Auswahl aus dem heute schon über 400 Lieder umfassenden lyrischen Schaffen des Künstlers — darunter Stücke aus den Morgenstern-Zyklen (Kilpinen hat bisher 74 Gedichte von Chr. Morgenstern vertont), Lieder nach Versen der finnischen Dichter Koskenniemi und Jalkanen, und einige der herrlichen „Fjeld-Lieder", die in so besonders glücklicher und gesammelter Weise die Einfallsfülle, die echte, ganz im Melodischen wurzelnde Liedhaftigkeit von Kilpinens Tonsprache, und dazu auch die Naturverbundenheit, Innigkeit und nordische Höhensehnsucht seines Herzens spüren lassen. Der Komponist wurde mit seinem Sänger herzlichst gefeiert.

Sehr erfreulich war auch die Begegnung mit der jungen Münchner Geigerin Karoline Kraus, die einen Abend mit Kammerorchester (Leitung: Prof. Knappe) gab und in ganz hervorragender Weise *Bach* und *Mozart* interpretierte: mit überlegenem griff- und bogentechnischem Können, mit bemerkenswertem Feingefühl für Tonbildung und Klangwert und vor allem mit einer hohen geistig-seelischen Spannung, die ihrem Spiel den Charakter des Außergewöhnlichen verlieh. Ein echtes, starkes Talent!

Allerlei Neues hörte man in den Abenden mit Musik für zwei Klaviere, die Hans Altman mit Emeram von Lerchenfeld und kurz darauf Judith und Rositta Winter veranstalteten: dort u. a. eine idyllisch betonte Sonatine von *Julius Weismann* und ein frisches Konzert von *Cesar Bresgen,* hier fesselnd durchdachte und geformte Präludien von *Richard Würz* und eine Fantasie von *Max Sonntag.* Neue, fein empfundene Lieder von *Trunk brachte* Theodor Scheidl — mit dem Komponisten am Flügel — und ebenso setzte sich Julius Pölzer erfolgreich für sehr gesanglich gesetzte und stimmungskräftige Lieder der hier noch unbekannten Ostmärker *Franz Worff* und *Anton Kinz* ein. Einen neuen starken Erfolg endlich konnte das Fiedel-Trio bei seinem diesjährigen Münchner Konzert buchen: zum Vorteil der äußeren Wirksamkeit waren diesmal mehr vokale Stücke und leichter verständliche tänzerische Weisen als sonst ins Programm aufgenommen worden, sodaß nun auch einmal die noch ferner Stehenden einen bequemeren Zugang zu der besinnlichen, und in ihrem Melos sehr beseelten Musik aus der Zeit der Gotik und Renaissance finden konnten. Es wurde meisterhaft musiziert, es war eine reine Freude, dem herb-süßen Klang der Fiedeln, dem geschmeidigen, virtuos geführten Bariton Ernst Conrad Haases und dem lieblich-zarten Klang der kleinen Portativorgel zu lauschen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Verdis „Othello" erlebte in der Staatsoper eine künstlerische Auferstehung, die dem hohen Wert dieser jugendlich-leidenschaftlichen Schöpfung des 70jährigen italienischen Meisters entsprach. Die musikalische Seele der Aufführung war Dr. Karl Böhm, der mit der Musik Verdis durch die südliche Wärme seines Temperaments innerlich ganz besonders verbunden scheint. So wird diese kostbare Musik in der flüssigen Brillanz der Böhmschen Direktion im höchsten Maße lebendig und anschaulich. Mit diesem unwiderstehlichen Sturm der Leidenschaften hielt auch die Inszenierung durch Oskar Fritz Schuh gleichen Schritt. Prachtvolle Bühnenbilder von Wilhelm Reinking ergänzen die Wirkung nach der optischen Seite hin und verstärken die Wucht des furchtbaren dramatischen Geschehens. Freilich setzen sie sich gelegentlich (so im 1. Bild, wo die Partitur den Ausblick auf das Meer vorschreibt und statt dessen die Szene durch turmhohe Mauern und eine Riesentreppe verbaut ist) hinweg und drücken in den Szenen zarterer Regungen bedenklich auf die Musik, die doch z. B. im Schlußbild eine intimere Raumgestaltung als die pompöse Säulenhalle verlangt. Unter den Einzeldarstellern sei Marie Reining an erster Stelle genannt: ihre Des-

demona ist das wahre Abbild rührender Liebe, innigsten Vertrauens und verklärter Unschuld, und ihr Gesang rührt an die tiefsten Tiefen menschlicher Empfindungen. Mit scharfer Charakteristik und eindringlichem Wohllaut der Stimme stattet Max Lorenz den Othello und mit wahrer Dämonie Mathieu Ahlersmeyer die furchterregende Figur des Jago aus. Neben ihnen aber standen in den sogen. kleineren Rollen durchaus ebenbürtige Künstler, wie Elena Nikolaidi (als Emilia), Josef Witt (Cassio), Peter Klein (Rodrigo), Siegmund Roth (Lodovico) und Franz Worff (Montano). Es wäre ungerecht, ihre Leistungen nicht mit gleichem Lob am Zustandebringen einer einheitlich geschlossenen Idealaufführung zu bedenken. Die Wiener Staatsoper aber hat mit diesem „Othello" wieder jene Höhe erreicht, auf der sie berühmt geworden ist.

Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" ist nun auch im Wiener städtischen Opernhaus heimisch geworden. Die Staatsoper, die das reizende Stück vor nicht langer Zeit zuerst gebracht hatte, steuerte zu der Aufführung im Opernhaus der Stadt Wien nicht Unwesentliches bei: vor allem die treffliche musikalische Leitung durch KM Anton Paulik und die einfallsreiche, humorerfüllte Inszenierung durch Dr. Erwin Kerber; auch die Bühnenbilder von Robert Kautsky und die Kostüme Ulrich Rollers waren gastweise vom Opernring ins städtische Opernhaus gewandert, und Willy Fränzl hatte seine Choreographie auf die Ballettgruppe des neuen Hauses übertragen. Wirkung und Erfolg waren hier, auf der volksnahen Bühne, von besonderer Schlagkraft: Die Musik selbst, einfach, melodisch und herzgewinnend, humorvoll und doch nie banal, ist ebenso lobenswert wie die Behandlung der Singstimmen und des Orchesterparts, alles natürlich, niemals outriert, sodaß auch die Textworte immer klar verständlich bleiben — eine gesunde Reaktion auf all die Verstiegenheiten der letzten Jahrzehnte! Gesang und Spiel gingen so völlig Hand in Hand, daß die Aufführung als eine Musterleistung zu werten ist. Die beiden Könige Hans und Klaus fanden in Oskar Mörwald und Alois Pernerstorfer die in Erscheinung, Auftreten und Stimme charakteristisch gegensätzlichen Vertreter; Georg Oeggl hatte als Spielmann Gelegenheit, im Heiteren wie im Ernst seiner führenden Rolle die feinen Qualitäten seiner sängerischen Darstellungskunst erneut zu bewähren; von großem Reiz waren Erscheinung, Gesang und Spiel der holden Königstochter Erika in Emmy Funk, sowie der knabenschlanke Roderich Waltraute Demmers, die in der Heideszene ergreifend innige Töne anschlug.

Die Wiener *Bach*pflege führte in der Karwoche zu bedeutsamen Vorführungen. An der Spitze stand die Gesellschaft der Musikfreunde mit der im 3. Gesellschaftskonzert erfolgten glanzvollen Aufführung der „Johannespassion" unter der Stabführung Oswald Kabastas, der den dramatischen Spannungen des Werkes den plastischesten Ausdruck abzugewinnen wußte; er war von einer Schar erlesenster Solisten dabei unterstützt: von Ria Ginster, Else Schürhoff, Hans Hoesslin, Hans Duhan und Josef von Manowarda. Die „Matthäuspassion" kam im Konzerthaus unter der Leitung von Anton Konrath zu ihren großen Ehren; hier waren Rose Walder, Isolde Riehl, Anton Dermota, Georg Monthy und Alois Pernerstorfer die vorzüglichen Träger der Einzelrollen. Bei beiden Veranstaltungen lagen auch die instrumentalen Soli in den Händen hervorragender Künstler.

Die „Kunst der Fuge" in der orchestralen Fassung von *Wolfgang Graeser*, die Hans Weisbach vor nicht langer Zeit zum erstenmale im Konzerthaus hatte erklingen lassen, wiederholte er daselbst mit gleich vorzüglichen Ausführenden, im verdunkelten Saal und ließ sie so zu einer ergreifenden Totenfeier für Bach werden. — Bach wurde ferner gefeiert in einem außerordentlichen Gesellschaftskonzert, das, von Leopold Reichwein mit dem ihm eigenen Schwung und dem tiefen Eindringen in die Kunst Bachs geleitet, neben der Orchestersuite in D und einer Kantate das große „Magnificat" in D brachte. — Reichwein, der in seinem „*Beethoven - Bruckner* - Zyklus" die beiden III. Sinfonien der Genannten beziehungsreich einander gegenübergestellt hatte, tat es dann auch mit den beiden VII. Sinfonien, sodaß in dem durch den Dirigenten prächtig klargestellten Aufbau derselben ihre seelische Nähe erkennbar und wirksam wurde. — An *Beethovens* Todestag gemahnte ein von Kabasta dirigiertes außerordentliches Konzert, das zwischen der Egmont-Ouverture und der triumphal ausklingenden V. Sinfonie das Violinkonzert brachte, dessen solistische Betreuung durch Wolfgang Schneiderhan in klassischer Klarheit und Beseeltheit erfolgte.

Der japanische Komponist und Dirigent Ekitai Ahn zeigte an der Spitze unseres Stadtorchesters Einfühlung in Wesen und Stil der deutschen Musik, nicht allein durch die gelungenen Aufführungen der Egmont-Ouverture, der „Japanischen Festmusik" von *Richard Strauß* und des, vom Altmeister Emil von Sauer als Solisten gespielten *Liszt*schen A-dur-Konzerts, sondern ganz besonders durch seine Orchesterbearbeitung von *Bachs* Tokkata und Fuge in C; Ahns eigene Komposition „Etenraku", auf originaljapanischem Themenmaterial aufgebaut, zeigt in ihrer orientalischen Pentatonik und im japanischen Kolorit die auszeichnenden Besonderheiten des Komponisten. Auch der italienische Dirigent Giovanni di Bella

gab in einem Konzert des Stadtorchesters zunächst Beweise für seine genaue Kennerschaft und Interpretationskunst deutscher Musik mit *Beethovens* „Eroica", um dann auch der italienischen ihre Rechte widerfahren zu lassen: mit drei Suitensätzen für Streichorchester von *Corelli* und *Respighis* „Pini di Roma". — Und noch ein dritter außerdeutscher Kapellmeister, der Rumäne George Georgescu, zog uns in den Bann seiner mit der unsrigen wohlvertrauten Wiedergabekunst: indem er auf die 3. Leonoren-Ouvertüre die IX. Sinfonie *Beethovens* folgen ließ und damit Gelegenheit gab, seine, durch kluges Maßhalten mit den Kräften des Orchesters erzielten packenden Steigerungen zu bewundern, die die Zuhörerschaft zu restloser Begeisterung hinrissen.

Als eine willkommene Vorausnahme der Feier des 60. Geburtstags von *Joseph Marx* stand an der Spitze des 7. Sinfoniekonzerts Hans Weisbachs die gewaltige, balladeske „Nordlands"-Rhapsodie des Komponisten, jenes große 4-sätzige Werk, das in den farbigen Ablauf seines musikalisch malenden Geschehens auch verträumt Idyllisches einflicht, dabei aber doch dem fantastisch-dionysischen Moment das Übergewicht gibt. Die darauffolgende C-dur-Sinfonie *Hans Pfitzners* löste mit ihrer Schubertisch zu nennenden Einfachheit und Klarheit in der thematischen Führung ein geradezu apollinisches Entzücken aus. Zu diesem sich durch die Gegensätze so reich ergänzenden Inhalt des Abends kam dann noch die „Romantische" von *Bruckner*, deren lebensvolle Wiedergabe mit den grandiosen Steigerungen auf höchster Höhe stand.

Im 3. Konzert des Frauensinfonieorchesters bescherte uns dessen Dirigent Milo von Wawak als Neuheit die „Große Fuge für Streichorchester" von *Erich Marckhl*, die seinerzeit bei einem Komponistenwettbewerb mit einem Preis ausgezeichnet worden war; sie stützt sich auf fleißige Satzkunst und saubere kontrapunktische Feinarbeit, mutet aber dem Hörer doch etwas viel zu: eine Art Präludium entpuppt sich schon als der Beginn der fugierten Arbeit, ohne das chromatisch aufsteigende Thema deutlich genug erkennbar und einprägsam für den weiteren Genuß des Werkes zu machen. Der Wert der Komposition liegt wohl hauptsächlich in dem raffinierten kombinatorischen Verfahren, das eine freiere Entfaltung in Harmonik und Klangschönheit kaum zuläßt, aber durch die gewissenhafte und geschickte Arbeit selbst, so auch in der Einfügung eines Solostreichquartetts in den ganzen Streichkörper, Eindruck macht.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Walter Georgii: Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. 487 S. mit 300 Notenbeispielen. 12.50 Mark. Atlantis-Verlag, Berlin.

Musikalien:

Willy Czernik: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Mk. 2.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Helmut Degen: Spielmusik für Klavier. Willy Müller, Heidelberg.

Helmut Degen: Suite für Klavier. Willy Müller, Heidelberg.

Alfred Domansky: Sudetendeutsche Rhapsodie für großes Orchester. Otto Wrede, Berlin.

Friedrich Hark: Chemnitzer Orgelbuch. 17 Choralvorspiele f. Orgel. Mk. 3.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eduard Künneke: Italienische Lustspiel-Ouvertüre. Werk 46. Otto Wrede, Berlin.

Vincent Lübeck: Orgelwerke. Herausgegeben von Hermann Keller. C. F. Peters, Leipzig.

Robert Manzer: Zwei Stücke für großes Orchester. Werk 8. Otto Wrede, Berlin.

Roderich von Mojsisovics: Lieder nach Gedichten von Rudolf Kundigraber. Für eine Singstimme u. Kl. Werk 95. Max Hieber, München.

Roderich von Mojsisovics: Vier Lieder nach Gedichten von Max von Millenkovich-Morold für hohe Stimme u. Kl. Werk 98. Mk. 2.50. Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Walter Niemann: „Konzert für Klavier und Orchester". Werk 153. C. F. Peters, Leipzig.

Alois Pachernegg: Eine Spitzweg-Suite in 4 Bildern. Otto Wrede, Berlin.

Alois Pachernegg: Elegische Rhapsodie für großes Orchester. Werk 11. Otto Wrede, Berlin.

Karl Pfister: Die Wiese blüht. Für eine Singstimme u. Klavier nach Gedichten von Friedrich Völklein. Werk 55. Anton Böhm u. Sohn, Augsburg.

Hermann Wunsch: „Helden" (Franz Schwarz und Rud. G. Binding) f. gem. Chor und Orchester. Werk 61. Willy Müller, Heidelberg.

Heinz Tiessen: „Zukunft" f. gem. Chor a cappella. Partitur Mk. 1.80. 4 Stimmen je no. Mk. —.25. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HANS JOACHIM THERSTAPPEN: Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis. Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, herausg. von Friedrich Blume, Heft 9. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1941. XI u. 275 S.

Unter Haydns sinfonischem Vermächtnis versteht der Verfasser das, was Haydn uns und der Welt in seiner letzten großen Sinfonien-Gruppe, den sogenannten Londoner Sinfonien, gegeben hat. Mit diesen Werken, ihrer stets lebendigen, harmonischen „Wechselwirkung zwischen Zeitlichem und Ewigem, zwischen Individuum und Gemeinschaft, zwischen schlichter Verständlichkeit der Mitteilung und ihrer

kunſthaften Vergeiſtigung" hat Haydn „eine deutſche Sendung von größtem, dauerndem Ausmaß erfüllt", hat er „die unumſtrittene Weltgeltung der deutſchen Inſtrumentalmuſik beſtätigt". Dieſe Formulierungen Therſtappens kennzeichnen die Haltung und Richtung ſeines Buches. Es zielt ſtets, auch wenn es nach den einzelnen Sinfonieſätzen und -ſatzteilen gegliedert iſt, auf das „Ganze" der Werke innerhalb des muſikaliſchen Bereichs, und ſtets im Hinblick auf den „ethiſchen Charakter", das Menſchentum Haydns. So gelingt ihm eine Aufhellung dieſes Kerngebietes unſeres klaſſiſchen Muſikerbes weit über das bisher, beſonders von Kretzſchmar geleiſtete hinaus. — Im Einzelnen mag noch manche Klärung erſtrebenswert bleiben. Reſte unverbindlicher hermeneutiſcher Deutung werden von den aus Haydns Notierung zu erſchließenden muſikaliſchen Grundbewegungskräften her nachzuprüfen ſein. So etwa wenn im Menuett der letzten Sinfonie ein Herausſchleudern, Abſtürzen, Jagen, Dahinſchießen, Zerbrechen, Ins-Leere-fahren gefunden wird, während doch — aufs Ganze geſehen — Melodie- und Baßführung und Artikulation den mutwillig-anmutigen Humor eines Haydnſchen Allegro-Menuetts verraten und auch die Generalpauſen nicht leer, ſondern voller Erwartung und geſtauter Lebendigkeit ſind; oder wenn von einer piano- und dolce-Stelle im Allegro moderato der c-moll-Sinfonie geſagt wird, daß ſie ſich „mühſam, mit Aufbietung aller Kraft" emporarbeite; überhaupt wenn auf Grund einer noch häufig anerzogenen Hörweiſe mehr von der „metriſchen Aufteilung" ſtatt von der zuſammenſchließenden weſentlichen Grundbewegung her geurteilt wird, ſo daß eben das im Gedanklichen ſo erfolgreiche „dynamiſche" Bemühen des Verfaſſers vom Notenbild noch zu ſolchen fehlgerichteten Überſpitzungen verführt werden kann. Daß ſomit Fragen offenbleiben, ändert aber nichts daran, daß auf die wiſſenſchaftliche Leiſtung im Ganzen, vor allem die gedankliche Durchdringung des Stoffes geſehen, das Buch Therſtappens für uns eines der weſentlichſten der letzten Jahre iſt. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

OTTO DAUBE: Franz Schubert. 31. Januar 1797 — 19. November 1828. Sein Leben, ſeine Perſönlichkeit und ſein Werk. Für den Schulmuſikunterricht zuſammengeſtellt. Dortmund/Breslau: Crüwell. 38 S.

Dieſes Heft will ein Leſebogen ſein, deſſen Inhalt nicht ſo ſehr vom Lehrer dargeboten als von den Schülern unter ſeiner Anleitung erarbeitet werden will. Er greift einen beſonders dankbaren Abſchnitt aus dem Lehrplan der 5. Klaſſe der Höheren Schule heraus. Der Stoff iſt auf den Dreiklang „Leben, Perſönlichkeit, Werk" ſo abgeſtimmt, daß ſtets die Zeugniſſe des Lebens und Schaffens ſelbſt den Schüler anſprechen. Was dem Lehrer darüber hinaus zu tun bleibt, kann der beigefügte methodiſche Teil natürlich nur in den knappſten Umriſſen andeuten. Deshalb ſei der Wert eines ſolchen Leſebogens ja nicht überſchätzt.

Prof. Dr. Willi Kahl.

ALFRED OREL: Der junge Schubert. Mit ungedruckten Kompoſitionen Schuberts nach Texten von Pietro Metaſtaſio. Wien/Leipzig: Robitſchek. 35, 27 S.

Dieſe Studie mußte einmal geſchrieben werden. Nur erwarte man nicht etwa ein Gegenſtück zu Schiedermairs Buch über den jungen Beethoven mit ſeiner weitausholenden Fülle der Geſichtspunkte. Soviel konnte nicht in der Abſicht des Verfaſſers liegen, der vor allem unſere Aufmerkſamkeit auf die unter Salieris Anleitung entſtandenen Kompoſitionen lenken wollte. Es ſind Vertonungen Metaſtaſianiſcher Texte in verſchiedenſten Faſſungen, ein- bis vierſtimmig aus dem Beſitz der Wiener Stadtbibliothek. Sie zeigen mit Salieris Korrekturen in ſeltener Anſchaulichkeit, wie der Lehrer bei ſeinem Schüler auf richtige Deklamation, ſangliche Führung der Stimmen im mehrſtimmigen Satz und formale Straffung bedacht war und verraten beim jungen Schubert ein erſtaunliches melodiſch-architektoniſches Empfinden. Nicht minder feſſelnd ſind die gleichfalls erſtmalig veröffentlichten kontrapunktiſchen Übungsblätter, die vor allem das harmoniſche Gehör des Schülers erkennen laſſen. Der Werdegang des jungen Schubert, damit beſtätigt Orel bisher Bekanntes nachdrücklich, war in der Hauptſache eine Schule der Praxis. Der frühe Unterricht war in ſeinem Ergebnis weniger ſpieltechniſche Ausbildung als Unterweiſung im eigentlich Muſikaliſchen. Das hochentwickelte muſikaliſche Gehör wird bis in Schuberts Reifezeit hinein ein ſchaffenspſychologiſcher Faktor von entſcheidender Bedeutung. Ein Blick auf das umfangreiche Verzeichnis der Werke Schuberts bis zum Jahre 1813, wie es Orel aufſtellt (mit Einſchluß ſo mancher verſchollener und unveröffentlichter Stücke) könnte das Wunſchbild einer umfaſſenden Arbeit über den jungen Schubert erſtehen laſſen, zu der vorliegende Studie jedenfalls ſchon unentbehrliche Grundlagen geſchaffen hat.

Prof. Dr. Willi Kahl.

HANS FISCHER: Wege zur deutſchen Muſik. Die Muſik im Schaffen der großen Meiſter und im Leben des Volkes. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1939.

Ein Leſebuch über Weſen und Geſtalt der deutſchen Muſik, ihre Meiſter von Bach bis Wolf, das Volkslied, die Muſik der Germanen — ausgezeichnet, daß der Herausgeber Hans Fiſcher das berückſichtigte — und die völkiſche Muſikpflege und Muſikerziehung. Auszüge aus Biographien, Selbſtzeugniſſen, muſikgeſchichtlichen Werken, Anekdotiſches und Grundſätzliches ſind hier in einer von Fiſcher geſchmackvoll und ſinnreich getroffenen Auswahl zuſammengeſtellt. Die Jugend und der Muſikliebhaber werden in dieſem Buch einen guten und zuverläſſigen Kameraden finden. Dr. Erich Valentin.

FELIX HUCH: „Mozart, der Roman ſeines Werdens." Verlag Langewiſche-Brandt, 1942.

Felix Huch hat vor einer Reihe von Jahren die Freunde der Muſik durch ſeinen ausgezeichneten Beethoven-Roman aufhorchen laſſen, deſſen erſter Teil zumal, „Der junge Beethoven", angeſichts der Fülle ähnlicher, oft in Senſation und geſchichtliche Verantwortungsloſigkeit abgleitender Verſuche, vorbildlich genannt werden darf. Nach einem Jahrzehnt innerer Vorbereitung und gewiſſenhafter Quellenſtudien folgt nun „Mozart, der Roman ſeines Werdens." Man darf dieſe Nachdichtung mit herzlicher Freude begrüßen. Halten ſich in ihr doch geſchichtliche Treue und blühende Verlebendigung der innren und äußeren Erlebniſſe des jungen Meiſters aufs glücklichſte die Wage. Nur einem wahrhaft Berufenen konnte es gelingen, Einfühlungs- und Darſtellungsvermögen ſo überzeugend in den Dienſt einer Aufgabe zu ſtellen, deren Eindrucks- und Werbekraft für kulturgeſchichtliche Zeitlagen, für künſtleriſche Probleme und Schickſalsbedingtheit der Schaffenden auf das Gemüt aufgeſchloſſener Laien gar nicht überſchätzt werden kann, ſofern nur „reiner Sinn und reine Zwecke" die Hand führen. Dies aber iſt bei Felix Huch in vollem Maße der Fall.

Prof. Dr. Hermann Stephani.

Muſikalien:

für Klavier

WALTER LANG: „Variationen" Werk 35 und „Capriccio" Werk 36 für Klavier. Hug & Co., Leipzig.

Walter Lang (1896 Baſel), von dem ſchon wiederholt ausgezeichnete Klaviermuſik erſchien (man denke dabei an den inſtruktiven Zyklus von Konzert-Etuden) ſchuf auch mit ſeinen Werken 35 und 36 wieder aparte, von ſtarker Eigenart zeugende Stücke. Werk 35, „Variationen" bringt nach einer leidenſchaftlich aufwühlenden Einleitung ein in lapidarem Stil gehaltenes Baßthema — von kurzen Figuren der Einleitung durchzuckt — welches in ſtrenger Führung, rhythmiſch und ſtimmungsmäßig recht erfinderiſch und klaviertechniſch intereſſant durch 12 Variationen zu einheitlichem Guß geformt wird. — Das „Capriccio" Werk 36, vielleicht noch ſtärker als Werk 35, ſtellt in ſeinem rauſchenden, virtuoſen Klavierſatz nicht nur eine dankbare Aufgabe für den Pianiſten dar, ſondern iſt auch ſeinem inneren Gehalt, ſeiner impreſſioniſtiſchen Farbigkeit, ſeiner rhapſodiſchen, wertvollen Ausrichtung gemäß apart und feſſelnd.

Grete Altſtadt-Schütze.

WILHELM MALER: Zwei Sonaten für Klavier. Willy Müller, Heidelberg.

Wilhelm Maler (1902 Heidelberg, Schüler von Grabner, Haas und Jarnach) geht mit ſeinen beiden Sonaten a) in

C-dur, b) in e-moll ins problematische Lager. Doch liegt die Problematik nicht im klaviertechnischen sondern im harmonischen Element begründet. Mancher Anflug tiefen Empfindens geht in thematisch bedingten Härten der linearen Führung unter, welch letztere immerhin interessant und durchdacht ist. Doch entsteht dadurch eine fast asketische Klangfarbe. Besonders in den 2. Sätzen drängt sich einem diese auf. Von eigenartigem Ausdruckswillen diktiert, umwehen sie einen kühl und fremd in ihrer rhythmisch markanten Herbe, die kein wärmeres Gefühl aufkommen läßt. Am nächsten steht uns Maler in seinen Schlußsätzen, wo er in tollem Lebenstrubel, bis auf kleine Episoden fast als perpetuum mobile wirkend, in bunter Geschäftigkeit dahertollt und uns keine klanglichen Härten reizen, weil sie zum Bestandteil dieser bunten Geschäftigkeit gehören.

Grete Altstadt-Schütze.

WILLY HESS: Sechs kleine Klavierstücke, Werk 17. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Praeludium, Im Menuett-Ton, Thema, Lied, Capriccio und Fughette sind die Titel der mehr oder minder reizvollen und im Unterricht verwendbaren „Junikäfer". Die Stücke sind alle im Juni 1938/39 oder 40 komponiert. Klarer Stich und sparsamster Fingersatz sind dem Auge wohltuende äußere Merkmale. Die Nummern 1, 4 und 5 überragen die übrigen.

Martin Frey.

EDUARD RIER: Sonata brevis. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Von den beiden Sätzen nimmt der erste (Thema mit neun Variationen) durch seine gediegene Arbeit das Interesse mehr gefangen als der zweite, dessen Harmonik und Faktur musikalische Ohren zuweilen recht sonderbar berühren.

Martin Frey.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 6 deutsche Tänze. Für Klavier erstmalig veröffentlicht von Kurt Herrmann, Hug & Co., Leipzig.

Diese kleine Tanzfolge stellt sich den schon früher von Kurt Herrmann im gleichen Verlag herausgegebenen Haydnschen Tänzen „Ballo Tedesco" als schöne Ergänzung zur Seite. Sie bewegt sich im gleichen Schwierigkeitsgrade wie diese; überstrahlt jedoch wohl die Haydnschen Tänze noch an Klangschönheit. Die Jugendliteratur ist mit diesem Beethoven um eine Köstlichkeit bereichert worden, die uns beredte Mahnung sei, immer noch verantwortungsbewußter die Auswahl der Musikliteratur für die uns anvertraute Jugend zu treffen. Vorliegende Tänze bilden aber in gleichem Maße fesselndes Spielgut für den erwachsenen Anfänger. In der Urfassung ist ihnen noch eine begleitende Violinstimme hinzugefügt, welche jedoch, laut Vorwort des Herausgebers, nur „nebensächlichen" Charakters ist.

Diese 6 Tänze sind aber nur bedingt als „für Klavier erstmalig veröffentlicht" (1940) zu bezeichnen, da man einzelnen von ihnen (Nr. 1, 4 und 6) schon früher in anderen Sammlungen (1938) begegnet. Dies nur eine äußerliche Klarlegung, welche das Verdienst K. Herrmanns um die Herausgabe dieser Tänze als vollständiger Tonzyklus nicht beeinträchtigt. Anneliese Kaempffer.

THEODOR KIRCHNER: „Romantische Stücke" f. Klavier. Ed. Schott 2649.

M. Rehberg stellte in diesem Heft Stücke aus den „Neuen Kinderszenen" und der Sammlung „Lieblinge der Jugend" sowie 2 Stücke aus Werk 70 zusammen, um somit der Jugend das Schönste und heute noch Lebensfähige aus dem Schaffen Kirchners zu erhalten, bzw. wieder aufs neue nahe zu bringen. Diese feinen, den musikalischen Vortrag fördernden Tonstücke können nach 1 bis 2 Jahren im Anfangsunterricht gespielt werden. Anneliese Kaempffer.

JOHANN KUHNAU: „Ausgewählte Klavierwerke". Ed. Schott 2508.

Die „Werkreihe" des Schottverlages legt uns hier eine Auswahl aus den Partiten und Sonaten Kuhnaus, des Leipziger Amtsvorgängers J. S. Bachs, vor. Kuhnau hat ja bekanntlich als erster die Sonatenform für die Klaviermusik angewandt; auch hat er sich mit dem Problem der Programmmusik auseinandergesetzt. So findet der Musikwissenschaftler in diesen Stücken entwicklungsgeschichtlich viel Interessantes wie Aufschlußreiches; als Wegweiser hierzu das historisch fesselnde und wichtige spieltechnische Hinweise enthaltende Vorwort des Herausgebers Kurt Schubert. Darüber hinaus vermögen diese Stücke uns aber auch musikalisch zu fesseln.

Anneliese Kaempffer.

JOH. K. F. FISCHER: Notenbüchlein für Klavier; herausgegeben von Franz Ludwig. Schott Nr. 3770.

Diesem Erstdruck in der Reihe „Querbüchlein für Klavier" liegt ein handschriftliches Notenbuch des bedeutenden Suitenkomponisten J. K. F. Fischer (1650—1737) zugrunde, welches der Herausgeber F. Ludwig in der Piaristenbibliothek zu Schlackenwerth a. d. Eger auffand und hier in einer Auswahl originalgetreu wiedergibt. Menuette und andere Tänze, liebenswürdig-anmutigen Charakters, reihen sich in vorwiegend progressiver Folge aneinander. Sie sind dank ihrer leichten Spielbarkeit und klaren Form sehr geeignet, den Anfänger in das 2- und mehrstimmige Spiel einzuführen. Die Gigue (S. 15) stellt eine reizvolle kleine polyrhythmische Studie dar. Den Beschluß bildet eine 4stimmige Fughette, welche uns in ihrer Beschwingtheit Händelsche Klangwelt voraus ahnen läßt. Anneliese Kaempffer.

G. KUGLER: Lehrgang zum wahren Klavierspiel und zur Improvisation. Der neuen Klavierschule zweiter Teil. Gebr. Hug & Co. 4.50 Mk.

Der im Jahre 1937 in Neubearbeitung erschienenen ausgezeichneten Klavierschule G. Kuglers folgte 1940 der 2. Teil. Er bedeutet die Fortführung des im ersten Teil beschrittenen Weges und damit die Einführung zu vertieftem, bewußtgehörsmäßig erfaßten Erleben aller geistig-technischen Gesetzmäßigkeiten des Musikgeschehens. Ein näheres Eingehen auf jedes Kapitel verbietet der Raummangel. Nur so viel sei gesagt, daß Erfahrung und Weisheit eines tiefgründigen Pädagogen hier zu uns spricht, von dem die Musikerzieherschaft reiche Anregung empfängt. Die Kapitel gliedern sich folgendermaßen: die Verzierungen; Tonleiterstudien; Gebrochene Akkorde und Gruppierungsstudien. Die „Bemerkungen zu den Phrasierungsstudien" in letzterem Kapitel sind beherzigenswert. Diese „Phrasierungsstudien" werden in erster Linie an den ewig-gültigen Werken Bachs und Mozarts entwickelt.

Anneliese Kaempffer.

für Violine

FRANZ PHILIPP: Jugendmusik für drei Geigen (Triangel und kleine Trommel nach Belieben) Werk 47. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Ein ganz auf Rhythmus gestelltes kleines Werk, dem es im langsamen Satz auch an melodischer Eigenart nicht fehlt. Die Hymne, ob als Begleitung des Gesanges oder nur von drei Streichern ausgeführt, wird sicher alle jungen Spieler begeistern. Herma Studeny.

für Orchester

WOLFGANG BÜLAU: Suite D-dur für Orchester. Verlag Ernst Eulenburg Nachfolger Horst Sander K.-G., Leipzig.

Als GMD Richard Richter das Werk des hochgebildeten und geistvollen Hamburger Musikers im Februar 1941 mit einer Uraufführung zu lebendiger Wirklichkeit erweckte, erregte diese Suite mit ihren 630 Takten und den historischen vier Sätzen starkes Aufsehen: wohl begründet, wie im künstlerischen Gehalt, so auch in der glänzenden Technik ihrer Gestaltung. Dem kontrapunktischen Stil der Barockepoche nahe verwandt, empfängt die „Toccata" durch die rollenden und drängenden Sechzehntel des Hauptthemas mit dem energischen Oktavenabsprung, dann aber auch durch das rhythmische Gegenthema den Ausdruck feuriger Energie. Nach geheimnisvollen Modulationen des Mittelsatzes führt eine kühne crescendo-Steigerung zu einem glänzenden, durch Xylophonklänge besonders gewürzten Fortissimo-Schluß. Der zweite Satz „Air" ($^4/_4$) umspannt ausdrucksschöne seelische Lyrik; in seinen kunstvollen kanonischen Nachahmungen ein edles Bauwerk. Die „Courante" (A-dur): rhythmisch pikant, fein singend, in Flageolett-Klängen verschwebend. Die „Gigue": reich an Kunstgriffen und Spannungen; echte

Spiel- und Temperamentmusik; immer geistreich und kunstvoll. In Quartenharmonien und Ganztonleiter gelegentlich abbiegend, lebt diese kraftvolle Suite, 1940 entstanden, als das werteigene Werk, eines ganz echten Musikers und einer überlegenen schöpferischen Persönlichkeit.

Prof. Dr. Ferd. Pfohl.

für Gesang

OTTO SIEGL: Alte geistliche Lieder für Sopran, Oboe (oder Violine) und Orgel (oder Klavier). Verlag von Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien.

Aus dem Konstanzer Gesangbuch (1600), dem Eichsfelder- (1690) und dem Niederländischen Gesangbuch (1626) bearbeitete Otto Siegl neben einem Lied nach Worten von Gottfried Kinkel (1840), nach einer Weise aus dem 15. Jahrhundert, wertvolles altes Liedgut für Sopran, Oboe und Orgel. Ein glücklicher Griff in das Liedgut jener Zeiten! Besonders zu begrüßen ist die Wahl der Oboe, deren Klang, der Singstimme besonders nahe stehend, mit dieser kunstvoll verwoben ist und den Gesamteindruck wesentlich erhöht. Bechler.

für Chorgesang:

Verlag Kistner und Siegel, Leipzig:

1. Für Männerchor:

ADOLF CLEMENS: „Der Mensch" (Matthias Claudius) für 8stimmigen Männerchor (Doppelchor). Part. Mk. 1.20, Stimmen je Mk. —.30.

Eine sehr gute, äußerst wirkungsvolle Komposition.

ALFRED MORGENROTH: „Chor der Toten" (C. F. Meyer). Singpartitur M. —.25.

Ein wirkungsvoller, 3½ Minuten dauernder, stellenweise konventioneller Chor.

HANS HEINRICHS: „Lustig klingt Matrosensang", Volksweise (H. Jahnke 1884). Preis Mk. —.15. Aufführungsdauer 2 Minuten.

Was Heinrichs setzt klingt gut und ist leicht zu singen.

Sammlung „Der Landchor", herausgegeben von Dr. Walter Lott: a) „Nach grüner Farb' mein Herz verlangt", Weise nach Praetorius, Satz von Herm. Schröder, dreistimmig, Mk. —.15. — b) „Ade zur guten Nacht", Volksweise, Satz von H. Schröder, vierstimmig, Mk. —.10. — c) „Wach auf, mein's Herzens Schöne", J. F. Reichardt, bearb. von Adolf Clemens, vierstimmig, Mk. —.10. — d) „Ich hatt' einen Kameraden" (Uhland), Weise von Silcher, Satz von Hermann Simon, dreistimmig, Mk. —.10. — e) „O Straßburg, du wunderschöne Stadt", Volkslied, Satz von Heinz Tiessen, dreistimmig, Mk. —15. — f) „Der Schildwache Nachtlied" (aus „Des Knaben Wunderhorn"), vertont für vier Stimmen von Hugo Herrmann, Mk. —.15. — g) „Volk will zu Volk" (H. Gutberlet), vertont von Hermann Simon, zweistimmig, Mk. —.10. — h) „Spruch" (Ernst Krauß), vertont von Heinz Tiessen, zweistimmig, Mk. —10. — i) „Schwarz ist der Wacholder" (H. Anacker), vertont von H. Grabner, vierstimmig, Mk. —.15. — k) „Glückauf, mein Harzerland" (Karl Reinecke - Altenau), vertont von Fritz Werner - Potsdam, vierstimmig, Mk. —.10.

2. Für Frauenchor:

Sammlung „Der Landchor", herausgegeben von Dr. Walter Lott: a) „Dat du min Leevsten büst", Niederdeutsches Volkslied, Satz von Walter Rohde, dreistimmig, Mk. —15. — b) „Ich hatt' einen Kameraden", Weise von Fr. Silcher, Satz: Hermann Simon, dreistimmig, Mk. —10. — c) „Spruch" (Ernst Krauß), vertont von Heinz Tiessen, zweistim., Mk. —.15. — d) „Heidekraut" (H. Anacker), vertont von Herman Simon, dreistimmig, Mk. —.10. — e) „Die Stadt" (Th. Storm), vertont von Armin Knab, dreistimmig, Mk. —.15. — f) „Abendlied" (Max Barthel), vertont von Hermann Simon, dreistimmig, Mk. —.10.

3. Für gemischten Chor:

Sammlung „Der Landchor", herausgegeben von Dr. Walter Lott: a) „O Straßburg, du wunderschöne Stadt", Volkslied, Satz für drei Stimmen (Sopran, Alt und Männerstimme), oder für vier Stimmen von Heinz Tiessen, Mk. —.15. — b) „An die Gottheit" (Albert Bartsch), vertont von Reinhart Ginzel, vierstimmig, Mk. —.10. — Die folgenden Lieder sind sämtlich von Gerh. Strecke vierstimmig vertont: c) „Gott grüß' mir die im grünen Rock" (A. von Droste-Hülshoff), Mk. —.15. — d) „Das Ringlein" (Theowill Übelacker), Mk. —.10. — e) „Du" (Ricarda Huch), Mk. —.15.—. f) „Zum Trost" (Hans Franck), Mk. —.10. — g) „Schlaflied" (W. Brockmeier), Mk. —.15. — h) „Ahnung" (Willibald Köhler), Mk. —.10. — i) „Das neue Lied" (Hans Kappler), Mk. —.15. — k) „Zur Ruh" (Justinus Kerner), Mk. —15. — So reichhaltig diese Sammlung „Der Landchor" ist, so wertvoll sind die Texte und die Vertonungen bezw. Bearbeitungen. Wie die Liedüberschriften zeigen, sind Lieder aller Art in dieser Sammlung für Männerchor, Frauenchor und gemischten Chor mit Sorgfalt zusammengestellt, für deren Verwendungsfähigkeit die Bezeichnung „Der Landchor" keine Beschränkung, eher aber ein Zeichen ihrer leichten Ausführbarkeit bedeuten soll.

Prof. Jos. Achtelik.

Verlag Ludwig: Voggenreiter, Potsdam:

PAUL HERMANN: 1. Herbst-Kantate für dreistimmigen Chor, 2 Violinen, Bratsche (oder 3. Violine), Cello (Baß), Klavier ad. lib. Spieldauer 6—7 Minuten.

Der Zuhörer erlebt ein echtes Erntefest: Nr. 1 ist ein „Erntechor" mit einem Text von Johannes Trojan; Nr. 2 ist eine kleine Schnittermusik; Nr. 3 „Bauernspruch" von Matthias Claudius; Nr. 4 Wiederholung der „Schnittermusik" in anderer Tonart; Nr. 5 „Erntekanon": „Erde, die uns dies gebracht" — von Chr. Morgenstern; Nr. 6 Ein echt ländlicher „Erntetanz"; Nr. 7 als Abschluß des schönen Werkchens: eine zweite Strophe des ersten Liedes „Erntechor" von Trojan. — Die Musik ist charakteristisch, eingängig und leicht ausführbar.

2. „Wunderschön ist Gottes Erde", Kantate nach Worten von L. H. Chr. Hölty für Singstimme, Chor (3 gleiche Stimmen), Streichorchester und Flöten.

Die Zusammenstellung der Worte und die Vertonung sind ein Treffer ins Schwarze. Die Chöre Nr. 1 „Der Schnee zerrinnt" und Nr. 4 „Wer wollte sich mit Grillen plagen" erinnern an alte Madrigale; Rezitativ und Arie Nr. 2 „Röter färbt sich der Himmel" ist ein weitgezogener klingender Bogen; Nr. 3 ein „Maientanz", zu dem die Flöte als Cantus firmus das herrliche alte Lied „Der Winter ist vergangen" bläst, ist eine freundliche Vision; die Schlußfuge Nr. 5 „O wunderschön ist Gottes Erde" ist ein Kabinettstückchen, das in 26 Takten das Grillen-Mollthema der Nr. 4 in Dur durchführt und sowohl in der Vergrößerung, als auch in der Engführung interessant und klangvoll behandelt.

GÜNTER BIALAS: „Der beste Stand", Chor- und Instrumentalvariationen zu dem schlesischen Volkslied „Es hat ein Bau'r drei Töchter"; Besetzung: Sopran, Alt, Bariton, Violine I und II, Bratsche, Cello. — Eine herzerquickende Angelegenheit! Gesunder Humor in köstlichem Musikgewande! Das Werkchen ist an Wert dem „Tod des Verräters" von Cornelius an die Seite zu stellen. Prof. Jos. Achtelik.

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien:

OTTO SIEGL, Werk 109: „Himmelswalzer" für vier Singstimmen (Chor oder Soli) und Klavier zu vier Händen oder kleines Orchester; Texte von Ad. Holst; Part. Mk. 8.—; Singstimmen je Mk. —.80; Klavierstimme Mk. 4.—; Orchestermaterial leihweise.

Vier Walzer mit den Überschriften 1. „Himmlischer Sonntag", 2. „Sternschnuppen", 3. „Drei Geigen", 4. „Tanz der Freude" sind zu einem hübschen Strauß zusammengebunden, dem es hoffentlich gelingen wird, die alten, abgebrauchten Walzerzyklen mit ihren inhaltlich albernen, poetisch unmöglichen und die Musik (man denke nur an die himmlischen Strauß'schen Walzer!) schändenden Texten zu verdrängen. Texte und Musik der „Himmelswalzer" sind gleich wertvoll und ansprechend. Prof. Jos. Achtelik.

KREUZ UND QUER

Richard Trägner 70 Jahre alt.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Am 24. Mai vollendet KMD Richard Trägner sein 70. Lebensjahr. Die Leser der ZFM kennen ihn als einen fruchtbaren Tonsetzer, der seine Rätsellösungen mit umfangreichen Kompositionen begleitet, denen der Herausgeber dieser Zeitschrift immer wärmste Anerkennung zollt. Richard Trägner kann auf ein sehr erfolgreiches Leben als schöpferischer und nachschaffender Musiker zurückblicken. In Chemnitz geboren, erhielt er seine ersten musikalischen Eindrücke im Jakobikirchenchor durch den bedeutenden KMD Theodor Schneider. Nach dreijähriger Lehrtätigkeit in Augustusburg kam er nach Chemnitz zurück und führte mehrere Sängerchöre, bis er stellvertretender Chormeister des Chemnitzer Sängerbundes und später Chormeister des Erzgebirgischen Sängerbundes wurde. Bei Gründung der Luthergemeinde wurde er zum Leiter des Kirchenchors bestellt, den er 37 Jahre als Kantor bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand geleitet hat. Nach Einberufung seines Nachfolgers ist er wieder voll im Dienst. Mit dem Lutherkirchenchor schuf sich Trägner ein Instrument, mit dem er höchste künstlerische Leistungen vollbringen und einer treuen Hörergemeinde wahre Weihestunden schenken konnte. In zahlreichen musikalischen Abendandachten und Oratorienaufführungen pflegte er die alten Meister: da hörten wir nicht nur die Motetten *Bachs* und die gewaltigen Oratorien *Händels* („Judas Makkabäus", „Saul", „Messias" — diesen fünfmal!), sondern auch Motetten des 1562 in Chemnitz geborenen *Philipp Dulichius, Haydns* „Schöpfung" und *Mozarts* Requiem. Selbstverständlich setzte er sich auch für neuere Tonsetzer ein wie *Brahms, Reger, Alfred Heuß, Fritz Reuter* und *Richard Wetz,* von dem er das Weihnachtsoratorium aufführte.

In diesen durch ihre Vortragsgestaltung und werktreue Ausführung gleich bedeutenden Konzerten lernten wir auch den Tonschöpfer Trägner kennen und schätzen. Als erfahrener Kenner des Chorklangs hat er eine stattliche Reihe von geistlichen und weltlichen Werken für Frauen-, Männer- und gemischten Chor mit und ohne Orchester geschaffen, denen wir tonsetzerische Reife, vornehme Stimmführung, wohllautenden Chorklang und gemütvollen Ausdruck nachrühmen durften. Dazu kommen zahlreiche sangbare Lieder und wirksame Balladen, Werke für Klavier, Geige, Cello, ein im Händelgeist musizierendes Konzert für Oboe und Klavier, Kammermusik und Orgelmusik. Über 300 Choralvorspiele und 24 Präludien und Fugen (in allen Tonarten) zeugen von Trägners Begabung für den polyphonen Satz. Allen Werken — er hat mit ihnen die Opuszahl 100 erreicht — sind klares Gefühl für die Form, Sicherheit in der harmonischen und kontrapunktischen Gestaltung, Echtheit der Empfindung und stets ansprechende ungekünstelte melodische Erfindung eigen. Ungebrochen ist der Schaffensdrang des Siebzigjährigen; möge er ihm noch recht lange erhalten bleiben!

Siegfried Wagner in Ostasien.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Vor genau fünfzig Jahren lernte Siegfried Wagner einige Schauplätze der Siege unsrer japanischen Verbündeten kennen. Eingeladen von einem englischen Freund, begann er im Frühjahr 1892 seine Weltreise, die sechs Monate dauerte und ihn vor allem nach Ostasien führte. Die vielfältigen Eindrücke dieser erlebnisreichen Fahrt hielt der Dreiundzwanzigjährige für sich und die Seinen in einem ausführlichen Tagebuch fest, das sehr frisch und lebendig, oft auch mit übermütigem Humor geschrieben ist, wie die in seinen „Erinnerungen" veröffentlichten Auszüge beweisen. Mit empfänglichen Sinnen beobachtet er all das Neue und Fremde; anschaulich und farbig schildert er Landschaft und Städte, Tier- und Pflanzenwelt, Rassen und Völker, ihre Lebensweise, ihre Sitten und Gebräuche, ihr Wohnen und Bauen, ihr Theater und ihre Musik. Alles beurteilt er bald mit dem geschulten Auge des Architekten, bald mit dem Empfinden des Dichters oder Musikers. Ganz von selbst fließen dem Belesenen Anspielungen auf Dichter oder Zitate aus den Werken seines großen Vaters in die Feder.

Nachdem Siegfried Wagner im Februar von Gibraltar aus Malaga, Granada und (selbstverständlich!) die Alhambra besucht hatte, landet er einen Monat später in Singapur. Beim Anblick der üppigen Vegetation, die „alles wütend verschlingen will", denkt er an den zweiten Aufzug des „Parsifal": „Wie viele Lauben der Kundry erschienen mir, und als ich die unheimlichen gelben Blüten mit ihren langen Glocken sah, glaubte ich ein Blumenmädchen schmeicheln zu hören". Als die Freunde auf einer nahen Insel baden, singen sie den Kokospalmen „Es gibt ein Glück, das ohne Reu" vor. „Wir wateten immer weiter, wie zwei Peter Schlemihls; denn wir hatten keine Schatten, aber nicht durch Teufelsmacht, sondern weil es Mittag war und wir ja fast am Äquator sind." Am 3. April hören sie aus einem öffentlichen Gebäude die Johannespassion. „Der Eindruck war so überwältigend, die Urklänge der Religion,

der felſenfeſte bewußte Glaube Bachs drangen ſo unmittelbar in uns, daß wir uns geſtehen mußten, nie von dieſem Genie einen gleich gewaltigen Eindruck gehabt zu haben." Wie anders wirkt in Hongkong eine Jeſuitenkirche auf ſie ein, in der ſie „gemeinſte Opernmuſik hörten, die entſetzlich falſch geſungen wurde. Solch eine herzloſe, heuchleriſche, in heidniſche Götzendienerei entartete Religion will ſich berufen fühlen, den chriſtlichen Gedanken unter Menſchen zu verbreiten, die ſich nicht nach religiöſen Höhen ſehnen, die ſie doch nicht faſſen ſollten."

Hier in Hongkong traf der künftige Hüter des Bayreuther Erbes die wichtigſte Entſcheidung ſeines Lebens: er, der bisher zwiſchen ſeinen beiden Neigungen zur Architektur und zur Muſik geſchwankt hatte, entſchloß ſich am Oſterſonntag, der Baukunſt zu entſagen und ſich mit Leib und Seele der Tonkunſt zu verſchreiben. Das hinderte ihn natürlich nicht, die Baudenkmäler Hongkongs und Kantons mit dem kritiſchen Auge des Architekten zu betrachten, den europäiſchen Kitſch abzulehnen und ſich an den Feinheiten chineſiſcher Pagoden und Tempel zu entzücken. „Wir Armen mit unſrer ewigen Hochrenaiſſance und ihren abgenützten ſchwerfälligen Formen! Iſt denn alles andre gleich verwerflich und ketzeriſch, was nicht direkt vom ſeligen Vitruv herſtammt? Wie wohltätig iſt dieſe Einfachheit hier: nicht immer gleich eine Karyatide, wo eine einfache dunkle Holzſäule denſelben Dienſt tut."

Im Mai landet Siegfried Wagner auf Luzon. Sehr humorvoll ſchildert er die Wagenfahrt von Calamba nach der Lagune, „eine Fahrt, die uns zwei in vollſtändige Mazeppas verwandelte! Über Stock und Stein, über Felſen, Abhänge, Berge hinauf in raſendem Galopp ſauſend, brauſend . . . das Pikkolo heulte, die Bratſchen col legno hackten an uns, die Poſaunen rannten wild ſtaubaufwirbelnd am Boden dahin, das Becken peitſchte und zerſchmetterte unſre Glieder. . . . Aber auch uns erſchien das herrliche b-moll-Thema: eine Vegetation tat ſich auf an jenen Abhängen des Berges, wie wir noch nichts Ähnliches geſehen. . . . Nach anderthalbſtündiger Hetzjagd gelangten wir nach Los Banos; wie zwei Beckmeſſer hinkten wir daher." So klingt in Siegfried Wagner ſeines Großvaters Tondichtung „Mazeppa", die er ſpäter ſo gern dirigiert hat. Danach machen ſie eine Kanufahrt zu den Katarakten des Pagſanyan und baden in dem kriſtallklaren Waſſer, wobei ſie die Rheintöchtergeſänge anſtimmen und ſich „als Thomaſchen Proteus" fühlen. — So erlebte ein deutſcher Muſiker die Wunder des fernen Oſtens.

Hans F. Schaub: Ein Deutſches Tedeum.

Uraufführung in Hamburg.

Von John W. R. Hellmann, Hamburg.

Nach ſeiner Kantate „Den Gefallenen", die 1940 auf einer Führertagung der NSDAP des Gaues Hamburg ihre Uraufführung erlebte, komponierte Hans F. Schaub, der aus Frankfurt a. M. gebürtige, ſeit drei Jahrzehnten jedoch in Hamburg wahlbeheimatete Komponiſt und Schüler Engelbert Humperdincks, gleichfalls im Auftrage von Gauleiter und Reichsſtatthalter Karl Kaufmann ein Deutſches Tedeum, das am Palmſonntag auf der erſten Gau-Kulturveranſtaltung der NSDAP in Hamburg unter GMD Eugen Jochum uraufgeführt wurde.

Die Textzuſammenſtellung wurde von Kurt Haefeker aus Werken lebender deutſcher Dichter beſorgt (warum findet ſich eigentlich niemals ein Dichter von Rang und Ruf, der unſeren Komponiſten für ſolche großen Arbeiten einen einheitlichen Text-Vorwurf liefert?). „Herr, laſſ' uns unſere Wachſamkeit, / Die Zeit zum Schlafen iſt vorbei. / Der Weg zum Ziel iſt viel zu weit, / Als daß an Ruh' zu denken ſei!" — Dieſe Worte von Anne-Marie Koeppen gaben dem Tedeum auch den Titel, das der muſikaliſche Mittler einer konfeſſionell ungebundenen Religioſität ſein will, das in Gott nichts weiter als das ſittliche Prinzip erblickt, das dem Einzelmenſchen wie ſeinem Volke allein Lebensſinn und -aufgabe gibt.



In seiner Vertonung erwies sich Schaub wieder als der solide Kontrapunktiker, der nichtsdestoweniger den linearen Stil mit der kernigen Ausdrucksweise unserer Zeit zu verschmelzen weiß und vor allem jene hymnische Weihestimmung zu schaffen versteht, die den heutigen oratorischen Stil von dem der Romantik und Klassik wesentlich unterscheidet. Eine vierstimmige Doppelfuge und ein fünfstimmiger Chor mit einer wirkungsvollen stufenweisen Steigerung als Beispiel eines modernen „Chorals" heben sich aus der Partitur besonders heraus.

Als Träger seiner Gedanken bedient sich Schaub außer des Chores (gemischter Chor mit besonderen Aufgaben für den Männerchor) und des Orchesters auch noch dreier Gesangssolisten (Sopran, Alt, Bariton) und eines Sprechers *ad libitum.* Allerdings sind die solistischen Aufgaben nicht so umfangreich und vor allem in ihrem Charakter auch so, daß ein Bariton vollauf genügt hätte, dem Chore gegenübergestellt zu werden. Das gilt besonders für die angeführten titeltragenden Worte, die Schaub ausgerechnet vom Alt singen läßt.

Nach der Aufführung sprach der Hamburger Gauleiter dem Komponisten öffentlich seine Anerkennung für das neue Werk aus.

„Die Wiener Sonatinen" Mozart's.

Von Prof. Dr. Heinrich Sitte, Innsbruck.

Kürzlich kam mir ein ganz ansehnliches Notenheft in die Hände; für Klavier zweihändig; es trug obigen doch ganz bestimmt erscheinenden Titel. Beim ersten Überfliegen war sofort klar: es enthält fast durchaus sehr schöne, meisterlich reife Musik aus eher frühklassischer Zeit — könnte also möglicherweise auch „Mozart" sein. Es war aber sicher keine Klaviermusik, sondern Kammermusik und zwar mit Bläsern. Außerdem war mir ja Mozarts Klavierwerk längst durchaus bekannt. Aber das Heft war erst 1931 bei Schott erschienen; vielleicht also ein neuer Fund? —

Durch einen Blick in die 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses aller Werke Mozarts von 1937 hoffte ich die Frage schnell zu lösen, fand aber in den verschiedenen Registern keinerlei Hinweis auf „Die Wiener Sonatinen"!

Beim Blättern in den 984 Seiten dieses neuen „Köchel" bemerkte ich aber zufällig eines der markanten Motive, die sich mir von der Thematik der prächtigen Stücke eingeprägt hatten und so war das Problem auf einmal soweit gelöst, als es überhaupt gelöst werden kann: aus „5 Divertimenti (Serenaden) für 2 Klarinetten (Bassetthörner) und Fagott", die dort auf Seite 522 ff. unter Nr. 439 b aufgeführt sind, waren in ganz willkürlicher Weise mit völliger Veränderung der Reihenfolge, ja sogar der Tempi und der Tonarten „Die Wiener Sonatinen" zusammengestoppelt worden! In der Schlußbemerkung auf Seite 556/557 ist dann auch, leider nur förmlich versteckt, auf dieses ganz üble Machwerk hingewiesen. In der 2. Auflage des „Köchel" stehen diese Divertimenti bei den „zweifelhaften Kompositionen" im Anhang IV unter Nr. 229/229a. Ihre Echtheit, die künstlerisch kaum anzutasten ist, läßt sich rein wissenschaftlich freilich auch heute noch nicht ganz einwandfrei erweisen. —

Eine reine Bläsermusik war also hier in das überreiche Gebiet der Klavierliteratur verpflanzt worden. Der Fall liegt also gerade umgekehrt, wie bei dem berühmten Alterswerk Bachs, der „Kunst der Fuge", die seit 15 Jahren immer wieder „orchestriert" wird! Brachten doch heuer am Neujahrstag sogar die Münchner Philharmoniker einen neuen solchen Versuch zu Gehör!

Vereinzelte kluge Stimmen, wie der hocherfreuliche Aufsatz von Heinrich Husmann im Jahrbuch der neuen Bach-Gesellschaft für 1938 über die „Kunst der Fuge als Klavierwerk" verhallen ja leider im öffentlichen Konzertbetriebe spurlos. Dennoch hoffen wir ruhig weiter darauf, daß Meister des Bach-Spieles wie Wilhelm Kempff ihren Hörern erklingen lassen mögen, wie man dieses „letzte" Werk unseres Johann Sebastian für sich — um mit Mozart zu reden: „in camera caritatis" zu Gehör bringen kann!

Und ebenso hoffen wir zuversichtlich, daß die „Bläser-Vereinigungen" unserer Philharmoniker gern nach den „5 Divertimenti Mozarts" greifen werden, die eine herrliche, dankbare Bläsermusik bieten, wiewohl sie uns zunächst nur entgegengebracht wurden als eine Travestie, als „Die Wiener Sonatinen"!

Ein musikalisches Erlebnis in Helsinki.

Von Friedrich Ege, Helsinki.

Selim Palmgrens neuestes Klavierkonzert (A-dur, Werk 99) erlebte in Helsinki seine Uraufführung und gestaltete sich zu einem großen musikalischen Ereignis für die einheimische Tonkunst. Der Komponist hat hier ein Werk geschaffen, das zu den bedeutendsten Schöpfungen der musikalischen Literatur unserer Tage gezählt werden muß. Welche ursprüngliche Kraft, welche Konzentration, welcher Reichtum des musikalischen Ausdrucks und welche klare und überlegene Durchführung und Steigerung

der Themen! Und das ganze durchtränkt mit dem lebendigen Strom eines großen und glühenden Herzens. Welch herrliches Zusammenklingen von Klavier und Orchester!

Gleich die ersten Orchestertakte sind ein prachtvoller Auftakt und führen uns mitten in den Charakter dieser so bedeutsamen Tondichtung ein. Und gleich darauf hören wir ein mannhaft-kräftiges Thema des Klavierteils. Eine lebensbejahende Kraft sondergleichen entströmt dem Werk aus allen seinen Teilen. Aber diese Kraft ist tief fundiert mit einem seelischen Gefühlsgehalt und bekommt ihre Verklärung durch eine wundervolle harmonische Geschlossenheit. Nie gibt es eine schwache oder unklare Stelle, das ganze Werk ist mit einer vorbildlichen musikalischen Ausgeglichenheit zwischen den verschiedenen Themen durchgeführt.

Neben dem in Sonatenform geschriebenen ersten Satz steht ein dreiteiliges Andante von einer berückenden und ergreifenden Schönheit, erfüllt von einer hohen kultivierten Geistigkeit und einer ungeheuer starken Gefühlskraft. Und alles gebändigt durch ein maßvolles Musizieren aus dem Reichtum eines übervollen musikalischen Schatzes. Und besonders in diesem Satz leuchtet die ganze Stimmungskraft und Atmosphäre des nordischen Daseins in all der reichen Skala auf.

Und erst der dritte Satz, der in einer machtvollen Steigerung dahinströmt und eine wirkliche Krönung des ganzen Werkes darstellt.

Und wie souverän beherrscht dieser Komponist alle musikalischen Formen und weiß sie geschickt einander gegenüberzustellen. Welche unerschöpfliche Phantasie lebt sich hier in Tönen aus!

Dieses Klavierkonzert Selim Palmgrens zeugt von der vitalen und glühenden Kraft einer großen und wahrhaften Künstlerpersönlichkeit, die ihre eigene, reiche Welt zum vollen Erklingen bringen kann, eine Welt, die uns durch ihre Schönheit und menschliche Größe im Innersten erfaßt. Diese Tonschöpfung, in unserer schweren Zeit von einem Sechziger geschrieben, wird einst von den positiven, schöpferischen Kräften unserer Zeit für die Nachwelt zeugen.

Und wieder kann man feststellen, welche großartigen künstlerischen Kräfte im kleinen Finnland am Nordrande Europas wirksam sind. Diese Tonschöpfung ist von einer solch unmittelbaren Wirkung, daß man alles um sich her vergißt, selbst den Krieg und daß man gezwungen wird, in eine Welt der unbezwingbaren und einzig wahrhaften Größe unseres Daseins zu blicken, in eine Welt, die uns die Kraft und den Mut verleiht, hoffnungsvoll der Zukunft entgegenzutreten.

Die Wiedergabe des Klavierkonzertes unter der persönlichen Leitung des Komponisten und mit der überragenden finnischen Pianistin K e r t t u B e r n h a r d war bis in die feinsten Einzelheiten sorgfältig ausgearbeitet. Die Pianistin zeichnet sich durch einen kräftigen Anschlag aus, und sie ließ das Werk in all seiner blühenden, strahlenden, lebensbejahenden Schönheit mit einer persönlich-tiefen Ausdeutung klar und groß erklingen.

Dieses Werk wird seinen Weg durch die Konzertsäle des Auslandes machen und von der künstlerischen Kraft Finnlands zeugen.

Ein unbekanntes Flötenkonzert von Gluck.

Von Dr. M a x U n g e r, Volterra.

Von Gluck kennt man auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik bisher nur einige Kammerwerke. Kürzlich hat nun der Verlag Hug & Co. in Zürich — Leipzig nach den Stimmen, die in einer süddeutschen Bibliothek gefunden worden sind, ein Concerto für Flöte und Orchester in G-dur herausgebracht, das erste derartige Werk, das von dem großen Erneuerer der Oper an den Tag kommt. In seinen thematisch reizvollen, einfallsreichen und fein gearbeiteten drei Sätzen weist es sich als ein vollgültiges Werk der Frühklassik und ein wertvoller Zuwachs zur Flötenliteratur aus. Von dem Konzert, dessen Einzelstimme ohne weiteres auch von Geigern ausgeführt werden kann, sind Ausgaben mit Begleitung des Orchesters und des Klaviers, dessen Auszug von Friedrich Niggli stammt, zu haben.

Für die „Autarkie des Musikunterrichtes" in Italien.

Von Dr. M a x U n g e r, Volterra.

Der italienische Minister für nationale Erziehung hat kürzlich im großen Saal seines Ministeriums vor einer Versammlung namhafter Fachleute die Grundsätze vorgetragen, die in Übereinstimmung mit den Bestrebungen Mussolinis im Rahmen der Reform der gesamten Musikerziehung zu einer Autarkie der Studienmethoden des italienischen Musikunterrichts führen sollen. Sodann äußerten sich dazu einige bedeutende Musiker: Der Akademiker Ildebrando Pizzetti legte dar, wie sehr die Musikerziehung der andern Länder den italienischen Tonschulen verpflichtet und daß eine genügende Anzahl moderner italienischer Lehrwerke von Bedeutung vorhanden sei und die ausländischen mit Bedacht im italienischen Geist studiert werden müßten. A d r i a n o L u a l d i, Mitglied der italienischen Kammer, betonte, es sei keineswegs beabsichtigt, durch die Reform die in der Vergangenheit und bei andern Nationen gesam-

melten Lehrerfahrungen auszuschalten, jedoch sollten diese zugunsten eines rein nationalen Unterrichts angewandt werden. Im Namen der italienischen Tonkünstlervereinigung trat der sizilianische Tonsetzer Giuseppe Mulè für eine Erneuerung der älteren italienischen Lehrbücher durch Beigabe von Anhängen ein, wobei man sich des Rates der heutigen Musikerzieher bedienen solle. Der Sitzung wohnte eine beträchtliche Anzahl von Fachleuten bei, darunter Benjamino Gigli und die Maestri Serafin, Previtali, Malipiero, Petrassi, Dallapiccola und Casimiri. Mussolini hat für die Reform des Musikunterrichts beträchtliche Mittel bereitgestellt.

Die Musik Abessiniens.

Von Dr. Max Unger, Volterra.

Der gebürtige Schweizer Dr. Guglielmo Barblan bietet in dem soeben in den „Edizioni della Triennale d'Iltremare", Neapel, erschienenen Band „Musiche e strumenti musicali dell' Africa Orientale Italiana" eine wohlgeordnete und aufschlußreiche erste Zusammenfassung der Musik und der Tonwerkzeuge Abessiniens. Dem Band ist ein Tafelanhang beigegeben, der viele Abbildungen solcher Instrumente und ihrer Spieler in Einzel- und Ensemblebesetzung, hauptsächlich nach Naturaufnahmen, zum kleinen Teil auch nach alten und neueren äthiopischen Originalmalereien enthält.

Einweihung einer Mozartbüste in Mailand.

Von Dr. Max Unger, Volterra.

Im Foyer des Sitzes der italienischen-deutschen Vereinigung, wo Mozart im Jahr 1770 als Wunderkind aufgetreten ist, wurde dieser Tage vom Grafen Guido Visconti di Modrone eine von dem deutschen Industriellen Klinkmann für die „Scala" gestiftete Büste des Meisters eingeweiht. Nachdem der Graf in einer Ansprache dem Genius gehuldigt hatte, brachte der Vertreter des Salzburger Gauleiters, Dr. Lorenz, die Dankbarkeit der Geburtsstadt des Tondichters zum Ausdruck, wobei er die politische Bedeutung der Feier unterstrich. Anwesend waren unter andern politischen Persönlichkeiten außerdem die italienische Kronprinzessin, der Volksbildungsminister Bottai, der deutsche Botschafter sowie der 1. Bürgermeister von Salzburg.

Französische Theater erzählen von Deutschland.

PK. In jedem der deutschen Soldaten, deren genagelte Stiefel die in früheren Zeiten für das Weltpublikum reservierten Prachttreppen emporstiegen, hat der Besuch der Pariser Oper gewiß ein unvergeßliches Andenken hinterlassen. Und ein jeder hat wohl an diesem Brennpunkt des kulturellen Lebens eines fremden Landes das Gefühl gehabt, daß eine solche Stätte nicht ohne innere Beziehung zu Deutschland sein kann. Aber nicht nur der graue Rock, der den in Gold und Purpur glänzenden Saal bevölkert, nicht nur die deutschen Meisterwerke, die uns die Bühne darbietet, erwecken in uns das Bewußtsein, auch hier den Atem deutscher Vergangenheit und Gegenwart zu spüren, selbst die Wandelgänge halten mit ihren steinernen Zeugen die Erinnerung an so viele Große unseres Volkes fest. Denn überall in Europa finden wir die Spuren deutscher Leistung und deutscher Vergangenheit, auf die wir stolz zu sein berechtigt sind. Unsere Gegner haben besonders in den letzten 20 Jahren oft versucht, diese Leistung zu leugnen. Wie stark der Einfluß aus Deutschland aber oft war, zeigt uns der Fall Richard Wagner. Nachdem der „Tannhäuser" in Paris ein Fiasko erlebt hatte, weigerte sich die Oper, seine weiteren Werke zur Aufführung zu bringen. Aber die Wagnersche Musik war eine Errungenschaft, mit der man sich auch in Frankreich auseinandersetzen mußte. Ebenso stellte Wagners Rückgriff auf die mythische Vergangenheit eine Erneuerung des dramatischen Gehaltes der Oper dar, der eine Revolution bedeutete. Dem konnte sich auch Frankreich nicht entziehen. Aber da man nun einmal keinen Wagner spielen wollte, brachte die Pariser Oper Werke wie „Les cloches du Rhin" und „Sigurd", die nichts als eine Nachahmung Wagners waren. Als aber endlich der Bann gebrochen war — dies geschah 1891 durch „Lohengrin", der in zweieinhalb Monaten 35 Aufführungen erlebte — hatten „Rheingold" und „Siegfried" sehr bald ihre Schattenbilder verdrängt.

Schon beim Eintritt in die Vorhalle der „Opéra" stehen wir vor vier Statuen, von denen zwei deutsche Meister in romantischer Pose darstellen: Gluck und Händel. In gleicher Weise wie Händel den Engländern das Reich der Musik eröffnete, ist auch die französische Musik ohne den Ritter Gluck nicht denkbar. Gluck kam 1774 nach Paris. Seine Opern brachten wie die Richard Wagners einen Umsturz und eine Erneuerung des musikalischen Lebens. So sagt Voltaire von ihm: „Es scheint, daß Ludwig XVI. und Monsieur Gluck ein neues Jahrhundert schaffen werden". Für den französischen König, der bei Anbruch der Revolution unter der Guillotine sein Ende fand, trifft dies vielleicht weniger zu als für

Gluck. Denn dieser brachte wirklich ein neues Zeitalter der Musik, indem er die dramatische Oper schuf. Seine Werke „Iphigenie“, „Alceste“ und „Armida“ lösten in Paris einen Sturm des Für und Wider aus. Man bekämpfte sich in Zeitungen und Broschüren, ganz Paris war in zwei Lager gespalten. Die Urteile der Zeitgenossen beleuchten die Gegensätze. Der eine schreibt, die Opern Glucks enthielten keine Melodie und keinen Gesang (dasselbe wollte man später von Richard Wagners Musik sagen), und er nennt Armidas Rolle eine eintönige und ermüdende Schreierei. Ein anderer urteilt, das Verständnis, das vom Pariser Publikum für Glucks „Iphygenie in Tauris“ gezeigt wurde, gereichte ihm zur größten Ehre. So war die Pariser Oper zu einem Schlachtfeld geworden, aber Gluck trug den Sieg davon.

In den Wandelgängen der Pariser Oper blickt uns das steinerne Antlitz der Verewigten an, und selbst viele dieser Köpfe, unter denen französische Namen stehen, sprechen uns von Deutschland. Beaumarchais etwa, der uns an Mozarts „Figaros Hochzeit“ erinnert. Mozart hatte eine besonders glückliche Wahl getroffen, als er sich für das Lustspiel Beaumarchais’ entschloß. Zu dessen leichtem, oft sarkastischen Spiel Mozart seine Musik gab und damit die Handlung aus der Sphäre des Frivolen und Polemischen in das Menschlich-Allgemeine rückte, in der alles Tun seine Erhöhung und Verklärung im Zauber der Musik findet. Mozart selbst weilte schon als siebenjähriger Junge in Paris, wo ihn sein Vater der erstaunten Welt vorführte. Das Haus, das die Familie Mozarts damals bewohnte, steht noch in der Rue François-Miron, es ist das Hotel Beauvais. Bekannt ist die Szene bei der Madame Pompadour, die Mozart auf einen Tisch stellen ließ, um das Wunderkind recht betrachten zu können, und den Zorn des kleinen Mannes auf sich zog, weil sie ihn nicht küssen wollte, wie weiland die Kaiserin getan hatte. Zwölf Jahre später kam Mozart wieder nach Paris. Er war in Begleitung seiner Mutter, die im Verlauf ihres Aufenthaltes starb. Überhaupt fühlte sich Mozart nicht wohl in Paris, seine Briefe sind voller Klagen über den Schmutz in den Straßen, über das leichtfertige Wesen der Franzosen und ihre übertriebene Höflichkeit.

Das große musikalische Ereignis, das die Pariser im Jahr 1800 erlebten, war eine Aufführung von Haydns Oratorium „Die Schöpfung“. Es ist gleichsam ein Symbol, denn das ganze 19. Jahrhundert Frankreichs bleibt überstrahlt von den Impulsen, die aus Deutschland kommen. Und da stehen ja auch in der Oper die Büsten Gounods und Massenets, von denen der eine den „Faust“ vertonte, der andere Goethes „Werther“. Es herrschte damals helle Begeisterung für die Schöpfungen deutscher Dichter und Musiker. So trugen die Damen der Pariser Gesellschaft rote und schwarze Kleider, die man „A la Robin des bois“ nannte. „Robin des bois“ hieß die französische Übertragung von Webers Oper „Der Freischütz“. Da sehen wir auch schon im Wandelgang der Pariser Oper eine Büste von Berlioz, dem eifrigsten Verteidiger Webers in Frankreich. Man hatte Weber nämlich in Paris übel mitgespielt. Ein Mann namens Castil-Blaze hatte sich des „Freischütz“ bemächtigt und ihn für das Odeon-Theater „arrangiert“. Er rühmte sich dessen noch als eines Verdienstes. Obwohl er ganze Partien unterdrückt hatte und sogar eine Arie aus Webers Oper „Euryanthe“ willkürlich eingefügt hatte. Dieser „Robin des bois“ erlebte einen Durchfall. Derselbe Übersetzer sollte Weber aber noch einen schlimmeren Streich spielen mit dem Arrangement von „Euryanthe“. Denn hier ließ er nur wenige Stücke des eigentlichen Komponisten stehen und flickte Melodien aus sieben oder acht anderen Opern ein.

Noch nach einundzwanzig Jahren beschreibt Berlioz in der „Revue musicale“, wie fieberhaft er Weber in Paris gesucht hatte, ohne jedoch seinen Abgott zu Gesicht zu bekommen. Weber weilte 1826 fünf Tage lang in Frankreichs Hauptstadt. Sein Besuch war ein wahrer Triumphzug, denn alles drängte sich, um ihn zu sehen und zu umjubeln. In der Pariser Oper wohnte Weber während seines kurzen Aufenthaltes einer Aufführung von Spontinis Oper „Olympia“ bei, der Oper, mit der Spontini in Berlin nicht ohne Unterstützung des Hofes den Wettkampf zwischen deutscher und italienischer Musik zu entscheiden trachtete.

Im Jahre 1814 wohnte der König von Preußen mit dem verbündeten Zaren in Paris der Aufführung einer Oper bei, wie auch heute unzählige deutsche Soldaten die Pariser Oper besuchen und noch hier am Glanzpunkt französischen Lebens den Pulsschlag der Heimat spüren.

Kriegsberichter Karl August Ott.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Instrumenten-Preisrätsel.

Von Oskar Kroll, Wuppertal.

ak — baß — bo — chro — di — e — ge — gei — horn — horn — hüft — in — joh — kor — lind — ma — mez — nen — ner — nett — non — nor — o — on — pijp — ruus — sches — spi — ter — ti — zo —

Aus diesen Silben sind 10 Wörter nachstehender Bedeutung zu bilden:

1. Benediktinermönch, bekannter Lehrer des gregorianischen Chorals
2. Holzblasinstrument
3. Alte Bezeichnung für ein Jagdhorn
4. Modeinstrument, besonders für Laienmusiker
5. Mittelalterliches Klosterinstrument
6. Bekannter schwedischer Musikwissenschaftler
7. Kesselmundstückinstrument mit Klappen und Grifflöchern (1820)
8. Holländisches Blasinstrument des Mittelalters
9. Zwischenspiel
10. Altes Klavierinstrument

Die Anfangsbuchstaben dieser Wörter von oben nach unten und die Endbuchstaben von unten nach oben gelesen ergeben die Vor- und Zunamen des Erfinders eines wichtigen Holzblasinstrumentes (Anfang des 18. Jahrhunderts erfunden).

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. August 1942 an Gustav Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

Die Lösung des Beethoven-Silben-Preisrätsels

von Dr. Pirmin Biedermann, Guben (Januar-Heft).

Aus den im Januar-Heft genannten Silben waren folgende 19 Wörter zu bilden:

1. Ecard
2. Gemma musicalis
3. Heckmann
4. Rehgister
5. Rehgister
6. Rehfeld
7. Reichwein
8. Stehle
9. Reicha
10. Leclair
11. Beckmann
12. Mechanik
13. Fischhofsches Manuskript
14. Gregor Aichinger
15. g e c g
16. g d h g
17. Gleichklang
18. Gade, Holbergiana (Gade ist Däne, nicht Norweger wie irrtümlich bei der Ausschreibung angegeben.)
19. Gedackt

Entnimmt man aus jedem Wort drei bezw. vier Notennamen, so findet man das Thema aus Beethovens 7. Symphonie, op. 92, 2. Satz:



Unter den richtigen Einsendungen zu dieser Aufgabe verteilte das Los diesmal:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) an Helmut Degener-Jena;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) an Otto Wolf, Oberschüler, Landskron / Sudetengau;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) an Kantor Walter Baer-Lommatzsch/Sachsen, und
je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) an Carl Heinzen-Düsseldorf, Otto Mittelbach-Komotau, Prof. Eugen Püschel-Chemnitz und Kantor Walther Schiefer-Hohenstein-Ernstthal.

KMD Bruno Leipold-Schmalkalden regte die Rätselaufgabe zu 5 Variationen für Klavier über das Beethoven-Thema an, die wahrhaft Leben atmen und gleichzeitig gutes satztechnisches Können und ausgezeichnetes pianistisches Geschick verraten. Eine Ostermusik auf das Wort „Heut triumphieret Gottes Sohn" für gem. Chor, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen und Orgel sendet Professor Georg Brieger-Jena, ein von gläubigem Gemüt getragenes Werk. Der Chor vereinigt sich mit den Instrumenten zu großer Wirkung, die sich besonders in der Mitte bei der Überwindung der Hölle ins Gewaltige steigert. Bei KMD Richard Trägners-Chemnitz Arbeiten freuen wir uns immer wieder an der kunstvollen Durcharbeitung. Er beherrscht den Satz mit wahrer Meisterschaft. So auch hier wieder. Ein schön bewegtes Präludium und eine machtvolle Fuge vereinen sich zu großer Wirkung.

Studienrat Ernst Lemke-Stralsund sendet ein Variationenwerk über ein Schumannsches Thema für Klavier, das er dem Andenken N. W. Gades gewidmet hat. Die 11 Variationen zeigen den temperamentvollen Musiker, der wie immer sein gutes Können beweist. Eine Choralphantasie für Orgel „Sollt ich meinem Gott nicht singen" legt Kantor E. Sickert-Tharandt bei, ein Werk von ausgezeichnetem Können! Die breit angelegte, bewegt gestaltete Phantasie führt, nachdem sie schon in der Mitte das Thema im $^{12}/_{8}$ Takt im Sopran gebracht hat, zum Schlusse das Thema im Pedal $^{4}/_{4}$ Takt zu prächtig ausladender Steigerung mit reichen Begleitfiguren. Eine saubere, anerkennenswerte Arbeit legt Lehrer Rudolf Kocea-Wardt in seinen Variationen über ein Abendlied für Streichquartett „Abendfeier" bei. Dem Thema angemessen bewegen sich die 7 Variationen über ein Abendlied in ruhigen, wohlklingenden Akkorden des Streichquartetts. Worte freudigen Jubels über die Veredelung des deutschen Rundfunkprogramms „Beethoven am Deutschlandsender" stimmt Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf an. In Wilhelm Sträußlers-Breslau Versen schwingt der Rhythmus des Beethoven-Themas. Allen diesen Einsendern erteilen wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.—.

Für Rudolf Oswald Strobels-Bärenstein Männerchor auf Herbert Böhmes „Langemarck"-Gedicht, der bei gutem Vortrag seine Wirkung nicht verfehlen wird, Hauptlehrer Otto Degers-Freiburg i. Br. zwei kleine Studien für Klavier „Präludium" und „Invention", UO Erich Lafins wohlklingenden dreistimmigen Männerchor nach Worten von Alfred Görgl „Männer", Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. dreistimmigen gemischten Chor „Hinunter ist der Sonne Schein" von schön getragener Erfindung und für die Verse an Beethoven von KMD Arno Laube-Borna und Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Und Studienassessor Dinnesens schlichte Melodie „Junge Mutter" sei mit einem Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— bedacht.

Die richtige Lösung fanden weiterhin noch:

UO Günter Bartkowski — Hans Bartkowski, Bad Ifelsberg — Dr. Otto Braunsdorf, Frankfurt/Höchst — Margarete Bernhard, Radebeul — Erwin Feier, Ludwigshafen/Rh. — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen i. Th. — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Obergefreiter Walter Hilmer — Gefreiter Fritz Hoß — Charlotte Martens, Kiel — Hubert Meyer, Amtsoberinspektor, Walheim b. Aachen — Amadeus Nestler, Leipzig — Pfarrer Friedrich Okfas, Altenkirch/Ostpr. — Marlott Schirrmacher-Vautz, Königsberg/Pr. — Ernst Schumacher, Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer, Chemnitz — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — Studienrat Hermann Walter, Hamburg — Frau Maud Wiesmann, Bocholt i. W. — A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

II. DEUTSCH-ITALIENISCHE KUNSTWOCHE ZU HAMBURG.

18.—22. März.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Die zweite Deutsch-Italienische Kunstwoche zu Hamburg führte auch auf musikalischem Sektor repräsentative Veranstaltungen durch. Die Hamburgische Staatsoper stand während dieser Zeit ganz im Zeichen italienischer Opern, von denen an zeitgenössischen *Malipieros* „Julius Cäsar" und *Wolf-Ferraris* „Vier Grobiane" hervorstachen. Auch die Neuinszenierung von *Verdis* „Macbeth" (Regie Generalintendant Noller, Bühnenbild Caspar Neher als Gast) wurde mit Hans Hotter in der Titelrolle und mit Erna Schlüter als Lady ein voller Publikumserfolg nach achtjähriger Hamburger Schweigepause. Die „Tosca"-Aufführung sah zwei italienische Künstler als Gäste. Giuseppe del Campo vom Teatro Reale in Rom verkörpert den jungitalienischen Dirigententyp, der an den großen Vorbildern seiner zeitgenössischen Landsleute tonangebend geschult ist. Er ist ein Schlagtechniker, der mit ausladender Dirigiergeste dramatische Schwungkraft mit einem klaren Präzisionswillen vereint. Mit der darstellerisch (nach deutschen Begriffen) etwas schablonenhaft arbeitenden, mit einem schönen Alt ausgestatteten Sara Scuderi in der Titelpartie, des zweiten Gastes vom Teatro Reale, erstand eine „Tosca"-Aufführung, breit und blutvoll im Pathos und dennoch getragen vom Willen einer sensiblen Werkdistanzierung. Das Dramatische wurde lyrisiert, das Lyrische dramatisch. Eine Morgenfeier „Italienische Kunst" im Staatlichen Schauspielhaus brachte einige musikalische Neuheiten für Hamburg mit dem Kammerorchester des Orchesters des Reichssenders Hamburg unter Leitung des feinfühligen Eigel Kruttge eine stilverpflichtete *Malipiero*-Bearbeitung Frescobaldischer Orgelkunst

für Streichorchester, das südländisch klare „Botticelli"-Triptychon *Respighis* und die mehr opernhaft empfundene, stimmungsgesättigte Tondichtung „Il flauto notturno" von *Zandonai* mit Karl Bobzien als Solisten.

Das dritte Konzert des Hamburger Kammerorchesters war, im Rahmen der allgemeinen einheimischen Musikveranstaltungen, unter Führung von Hans Schmidt-Isserstedt wieder ein schöner Beleg für die Pflege zeitgenössischer Kunstbelange (*Egon Kornauths* „Konzertstück für Violine und Kammerorchester, das Divertimento Werk 27 von *Max Trapp*, eine Tondichtung von *Zoltan Kodaly*). Yrjö Kilpinen, der bekannte finnländische Komponist, war selbst überzeugender Sachwalter eigener Lieder am Klavier, und der dänische Pianist Einar Johansen konnte mit einem eigenen Klavier-Abend gut gefallen.

Franz Völker als Liedersänger zu hören, bedeutet immer wieder einen Genuß. Neu für Hamburg war Karl Maria Zwißler, der singende Generalmusikdirektor aus Mainz; er trug, begleitet durch Prof. Hermann Reutter, *Schuberts* „Winterreise" mit biegsamer, kultivierter Baritonstimme vor. Auch das Häusler-Quartett-Bochum war mit seinem Hamburger Debut erfolgreich. Das Strub-Quartett schließlich stellte einen unbekannteren *Gieseking* vor, seine einfallsreiche und im Temperamentsgefälle sprühende Serenade Werk in A-dur.

DIE JAHRHUNDERT-FEIER DER PHILHARMONIKER IN WIEN.

(Teilbericht)

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Die fast vier Wochen umschließenden großartigen Festkonzerte, die aus Anlaß des hundertjährigen Bestandes der Vereinigung der „Wiener Philharmoniker" unter Mitwirkung dieser selbst, aber auch andrer großer Orchester und Künstlervereinigungen stattfanden, wurden durch einen Festakt eingeleitet: „Festfanfaren" von *Richard Strauß*, den Philharmonikern aus diesem Anlasse gewidmet, Begrüßungsworte des Vorstandes, Prof. Wilhelm Jerger und des ersten Dirigenten der Vereinigung, Staatsrates Dr. Wilhelm Furtwängler, eine großangelegte Festrede des Reichsleiters Baldur von Schirach, und am Schlusse *Beethovens* Ouverture zur „Weihe des Hauses", das waren die Gaben des ersten Tages. Eine Kranzniederlegung an dem Hause Otto Nicolais, des Wiener Hofkapellmeisters und Begründers des philharmonischen Orchesters, die Eröffnung einer Ausstellung von Briefen und Dokumenten zur Geschichte seiner Entstehung und Wirksamkeit, von dem rührigen Archivar der Vereinigung Prof. Karl Schreinzer und Dr. Hedwig Kraus aus den Archiven des Orchesters und der Gesellschaft der Musikfreunde, sodann ein Empfang beim Reichsleiter selbst mit konzertanten Aufführungen, eine Festsitzung im Saal der Akademie der Wissenschaften, all dies bereitete auf die eigentlichen großen künstlerischen Ereignisse vor, auf die Konzerte des jubilierenden Wiener Orchesters und die der dazu geladenen aus anderen Städten.

Den Reigen eröffnete das Gastkonzert des Florentiner Orchesters des „Maggio musicale Fiorentino" unter seinem Dirigenten Antonio Guarnieri. *Beethovens* c-moll-Sinfonie und *Wagners* „Siegfried-Idyll" waren umrahmt von italienischen Werken: von *Vivaldi, Martucci* und *Rossini*. Die mustergültige Klangkultur des nun in Wien zum erstenmale gehörten Orchesters, das alljährlich im Mai in Florenz seine großen Konzerte gibt, wurde ebenso bewundert wie die feurige Virtuosität und die edle klare stilvolle Haltung. — Den Italienern folgten die „Budapester Philharmoniker", geleitet von dem uns Wienern wohlbekannten und bestgeschätzten Dirigenten, Pianisten und Komponisten Ernst von Dohnányi; nach *Franz Erkels* glanzvoller Festouverture brachte Dohnányi eine eigene Komposition, eine „Suite für großes Orchester", ein Werk von blühender Fantasie und schön geformten melodiösen Einfällen, das zugleich Gelegenheit gab, die besonderen Vorzüge auch dieses Orchesters, das gefühlvolle Spiel der Streicher, die Wärme des Bläserklangs und ihr schmetterndes Forte bestens herauszustellen. *Bela Bartóks* „Tanzsuite", auf nationale Weisen aufgebaut, die in freier Weise verarbeitet erscheinen, die sinnlich reizvollen „Tänze aus Galanta" von *Zoltán Kodály* und zum Schluß *Liszts* leuchtende „Préludes", dies alles übte auf die hörfreudigen Wiener so starke Wirkung aus, daß sich das ungarische Orchester zu mehreren Zugaben entschließen mußte, unter denen der hinreißend gespielte „Rakoczymarsch" zu einer jubelerfüllten Kundgebung der Freundschaft für das mit uns so fest verbundene ungarische Brudervolk wurde. — Gleich stürmischer Beifall war dem dritten gastierenden Orchester beschert: dem „Concertgebouw-Orchester" aus Amsterdam unter der Stabführung von Willem Mengelberg. Auch hier gabs für Wien eine Neuheit: die Ouverture zu „Cyrano von Bergerac" des im Haag lebenden Komponisten *Jan Wagenaar*, ein glänzendes musikalisches Abbild der bekannten Figur des Rostandschen Dramas, das dessen Eigenheiten an Schwärmerei und Verträumtheit, an Kampflust, Spott und Großtun mit den Mitteln eines an Richard Strauß erfolgreich geschulten orchestralen Klangbildes effektvoll und mit künstlerischer Eindringlichkeit zu malen versteht. Von großer Vornehmheit in Bau und Gestaltung sind die „Symphonischen Variationen für Pianoforte und Orchester" des Meisters *Cäsar Franck*, die das

Orchester gemeinsam mit dem jungen Pianisten Cor de Groot, einem Künstler von feinster pianistischer Kultur, zu einem so glänzenden Erfolg brachte, daß sich der Solist noch zu einer Zugabe von *de Falla* entschließen mußte. Schon in diesen Stücken, noch mehr aber in den bekannten drei Orchesterstücken aus *Berlioz'* „Fausts Verdammung" zeigte das Amsterdamer Orchester, daß es zu jenen zählt, deren Virtuosität nicht überboten werden kann; denn in ihnen kommt es ja gar sehr auf den Prunk des orchestralen Klanges an, während *Beethovens* „Eroica", die das Programm als Schlußnummer enthielt, weniger auf Dehnungen und kleinliche Schattierungen, als auf den großen ernsten Zug des Ganzen gestimmt sind. Mußte schon das „Sylphenballett" Berlioz' wiederholt werden, so steigerte sich das Verlangen nach weiteren Proben solch unerhörter virtuoser Spielweise noch besonders am Schlusse und zwang zu weiteren Zugaben und führte zu jubelnden Kundgebungen, die Mengelberg zum Anlaß einer kleineren Dankesansprache an das Publikum nahm.

Unsere Wiener Philharmoniker blieben hinter diesen Erfolgen ihrer Schwestervereinigungen nicht zurück. Sie hatten schon in ihrem letzten Abonnementskonzert als einzige Programmnummer die VIII. Sinfonie *Bruckners* als leuchtendes Fanal der Wiener Musikpflege in der unvergleichlichen Ausdeutung durch Wilhelm Furtwängler gleichsam als Auftakt erklingen lassen, und sie brachten dann in weiteren Konzerten in der Festwoche sich selber zu den altbewunderten Erfolgen und Ehren. Sie hatten da zunächst gelegentlich der „Philharmonischen Akademie" im Redoutensaal, die der Reichsleiter eben an der gleichen Stelle zum Anlasse seines Empfanges nahm, wo die Vereinigung vor genau einhundert Jahren ebenfalls mit einer „philharmonischen Akademie" zum erstenmal vor die Öffentlichkeit getreten war, unter der Leitung Furtwänglers den Wiener Klassikern gehuldigt (mit *Schuberts* III. Sinfonie in D, *Beethovens*, von Willy Boskovsky gespielter Romanze und *Mozarts*, von Anny Konetzny gesungener Arie „Non temer") und zum Abschluß *Nicolais* geistsprühender, ewig junger Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern" ihres ersten Organisators und künstlerischen Führers gedacht. Sie haben dann unter Hans Knappertsbusch' besonnener Leitung die „Haydn-Variationen" von *Brahms*, dann mit ihrem treuen Kameraden Emil von Sauer *Schumanns* Klavierkonzert und zum Abschluß *Schuberts* große C-dur-Sinfonie zu dithyrambischen Triumphen gebracht, wenige Tage nachher unter Clemens Krauß durch *Mozarts* Violinkonzert in A-dur mit Wolfg. Schneiderhan zwischen *Schuberts* „Unvollendeter", der III. Leonoren-Ouverture einerseits und *Strauß'* „Till Eulenspiegel" andrerseits gleiches Entzücken hervorgerufen, sie haben unter Dr. Karl Böhm aber sogar mit ganz Neuem aufgewartet, worüber die Fortsetzung meines Berichts Näheres aussagen soll.

URAUFFÜHRUNGEN

EUGEN BODART: „DER LEICHTSINNIGE HERR BANDOLIN"

Uraufführung im Mannheimer Nationaltheater.

Von Dr. Hans Eberle, Mannheim.

Nach der „Spanischen Nacht" brachte Staats-KM Elmendorff nun auch die neue heitere Oper Eugen Bodarts „Der leichtsinnige Herr Bandolin" zur höchst erfolgreichen Uraufführung. Bodart schrieb den Text selber. Drei kurze Akte, in der Tradition der Stegreifkomödie, unbeschwerte Buffohandlung, weder mit Psychologie noch mit Ideen befrachtet, bewußt locker gefügt. Die Träger sind naiv, eindeutig typisiert. Der junge Graf Bandolin gewinnt mit Hilfe des deus ex machina den Prozeß um eine Erbschaft und die Erkorene des Herzens, deren intriganter Bruder mit Hilfe einer alternden Fürstin ihm beide streitig macht. Eine farbige, spielerische Mischung teils burleskbuffoner, teils lyrisch-sentimentaler Situationen. Das Entscheidende ist die Musik. Sie zeigt Bodart in der Weiterentwicklung von Wolf-Ferrari weg. Das lyrisch-ariose Element ist seit der spanischen Nacht intensiviert, das reine Parlando tritt mehr zurück, gibt nur noch die Bindung der Soli und der Ensembles, denen die besondere Liebe des Komponisten gilt. Die Lyrik wurde blutvoller, dunkler glühend, gefühlsbetonter. Geblieben sind die alten Vorzüge: Geist, Witz, Leichtflüssigkeit der Deklamation und des Orchestersatzes, die virtuose Instrumentierung, die der überaus reichquellenden Substanz schönster melodischer Einfälle eine entzückend feinfarbige Untermalung und den burlesken Szenen eine höchst witzige Illustrierung gibt. Der musikalische Humor steht in voller Blüte. Mit Geist und Witz unterstreicht Bodart drastische Situationskomik und buffone Charakteristik. So stehen lyrisches und buffones Element in schönstem Gleichgewicht. Die Geschlossenheit des Stils, die Einheitlichkeit der Wirkung dieser prickelnden, in ihrem mühelos leichten Fluß so entzückenden Musik machen auch dieses Werk besonders liebenswert. Die im letzten Akt anklingende Reminiszenz an den „Rosenkavalier" ist rein handlungsmäßig, eine musikalische Verbindlichkeit besteht nicht. Dieser Herr Bandolin wird in seiner natürlichen Anmut und seiner geistreichen Spielfreude seinen Weg über die deutschen Bühnen machen, so gut wie die „Spanische Nacht".

Staats-KM Elmendorff leitete wieder mu-

sikalisch die Uraufführung. Temperamentvoll und geistig beweglich, rhythmisch impulsiv und doch straff führend und mit dem prachtvoll spielenden Orchester höchste klangliche Delikatesse erzielend. In sehr reizvollen Bühnenbildern Nötzolds verlief die vom Intendanten Brandenburg einfallreich und witzig inszenierte Aktion. Um Baltruschats Bandolin gruppierten sich die Damen Schimpke, Schmidt und Ziegler, die Herren Lienhard, Hölzlin und Paweletz, ein sehr stilsicher agierendes und schön singendes Ensemble. Der Erfolg war durchschlagend.

CESAR BRESGEN: „DORNRÖSCHEN" oder „DIE DREI UREWIGEN"

Uraufführung am Straßburger Theater.

Von Dr. Ernst Stilz, Straßburg.

Den Text zu dieser Märchenoper schrieb Otto Reuther. Er begnügte sich nicht mit der bloßen Dramatisierung des Märchens, das er übrigens durch eine Anzahl mit liebenswürdigem Humor ausgestatteter Figuren bereicherte, sondern gab dem lustigen Spiel in den „Urewigen" (Mond-, Sonnen- und Erdfrau) eine mythische Deutung. Vermittelnd stehen zwischen dieser mythischen Welt und der des Märchens die ebenfalls symbolisch gemeinten Gestalten der Amme und des Narren, die bestimmend in die Märchenhandlung eingreifen. Das Textbuch ist klar und prägnant, in plastischer, dabei geschliffener Sprache, stark besonders in den burlesken Märchenszenen, schwächer bei der Andeutung des Mythischen. Der 4. Akt mit der über Gebühr in den Vordergrund gestellten Figur des Narren, in die vielleicht zuviel hineingeheimnist ist, könnte stärkere Konzentration vertragen. Schade überdies, daß man sich die Erweckung des Dornröschens durch den Prinzen überhaupt hat entgehen lassen.

Dieses wertvolle Textbuch komponierte *Cesar Bresgen*, wie es die Situation erfordert, teils nummernopernartig, teils musikdramatisch, wobei man allerdings keinesfalls an Humperdincks musikdramatischen Stil denken darf. Vielfach ist das gesprochene Wort — die Rolle des Narren ist eine reine Sprechrolle — beibehalten oder sparsam melodramatisch begleitet. Bresgens Musik ist von einer köstlichen Klarheit und Durchsichtigkeit. Der Text gab ihm genug Gelegenheit zur Entfaltung einer volkstümlichen Melodik, die er in einzelnen Nummern volksliedartig, zum Teil mit bewußter Benutzung von Volksliedern gestaltet hat. Einzelne Stücke, etwa das Wiegenlied im 2. Akt oder das Liebeslied im 4., einige humorvolle Einzelnummern aus der Küchenszene und viele reizvoll-duftige Ensembles sind Treffer von verblüffender Einfachheit. Überhaupt hält es Bresgens Partitur, unbeschwert von jeder Problematik und abhold jeder kunstvollen Verarbeitung, mit der Einfachheit und Schlichtheit. Einfache tonale Führungen, immer wieder in Terzen und Sexten, schönklingende, allerdings etwas billige Quartsextakkordreihen, meist über liegenden Bässen, ohne pompöse Füllstimmen, sparsame, aber doch den gewiegten Könner verratende Instrumentierung, die gelegentlich zu impressionistischen Klangwirkungen, wie er sie etwa seinem Lehrer Joseph Haas abgelauscht haben mag, aufleuchtet, das ist das Geheimnis seiner Musik, die überall den zarten Märchenduft atmet. Bei der ungemein ansprechenden Schlichtheit ist es eigentlich fast schade, daß beide Autoren nicht auf die gedankliche mythische Auslegung verzichtet haben, die beim ersten Hören ohnehin nur zu leicht verloren geht, oder daß sie sich nicht mit einigen wenigen Andeutungen begnügt haben. Was wäre es dann für ein prächtiges Spiel für Kinder geworden, die Bresgen wie kein anderer musikalisch anzusprechen versteht, und zwar so, daß auch die Erwachsenen ihre helle Freude daran haben!

Das Straßburger Theater gab sich mit dieser seiner ersten Uraufführung alle erdenkliche Mühe. Die Inszenierung J. Klaibers hatte es an der nötigen märchenhaften Ausstattung in künstlerisch wertvollen Bühnenbildern und Kostümen nicht fehlen lassen, wobei allenfalls der Prinz und der König etwas stiefmütterlich behandelt wurden. Hinzu trat ein glanzvolles Aufgebot der besten Sänger und Darsteller. Aus der übergroßen Schar seien wenigstens das liebliche Dornröschen Renate von Aschoffs, die behäbige Amme Gerda Juchem-Troeglens und der feiste Koch Eduard de Deckers genannt. GMD Hans Rosbaud betreute das feine Filigran der Partitur mit sorglichster Gewissenhaftigkeit und feinstem Verständnis. Der Erfolg war unbestritten. Dichter und Komponist wurden wie die Darsteller lebhaft gefeiert.

RALF EBERSBERG: „DER STANDHAFTE HARLEKIN"

Tanzspiel-Uraufführung am Stadttheater Ulm.

Von Dr. Ernst Kapp, Ulm/Donau.

Das neue Tanzspiel bedeutet eine Bereicherung der Ballettabende gerade mittlerer und kleiner Theater, deren begrenzter technischer und künstlerischer Apparat Werke mit großer Ausstattung und zahlreichen Mitwirkenden kaum gestattet. Die Handlung um Harlekins ausdauerndes Werben wird von den einfachsten menschlichen Gefühlsregungen getragen und enthält alle Möglichkeiten rein tänzerischer Verlebendigung. Die aus dem Herzen kommende Musik weist reizvolle melodische Einfälle auf, die farbig und klangfreudig instrumentiert sind. Sie ist bei aller Vorherrschaft der

Melodie rhythmisch wirkungsvoll und fügt sich bei aller Stimmungsschilderung zu einem mitreißenden lebensbejahenden Tanzspiel. Überall spürt man die sichere Bühnenerfahrung des Verfassers und Komponisten, der als Schauspieler, Spielleiter und Bühnenleiter tätig war.

Tanzmeisterin Anni Peterka-Stoll, mit erfahrenem Geschmack Choreographie und Tanzleitung besorgend, holte mit Barbara Bohraus und Henny Vöge an der Spitze ein Höchstmaß lebendiger Wirkung heraus. Die anschließende Neuinszenierung von *Bayers* „Puppenfee" gab dann der ganzen Tanzgruppe und dem Kinderballett Gelegenheit zu solistischem Einsatz, der die gründliche, zielbewußte Arbeit der Leiterin wie die Begabung der Tänzerinnen erkennen ließ.

HERBERT TRANTOW: „ANTJE".

Uraufführung im Opernhaus Chemnitz.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Herbert Trantow, Ballettkapellmeister an der Staatsoper Berlin, hat auf seine 1938 in Braunschweig uraufgeführte Oper „Odysseus bei Circe" eine Spieloper „Antje" folgen lassen, die unter deutschen Bauern in Masuren spielt. Das von ihm gedichtete Buch zeichnet sich durch eine einfache, geradlinige, dramatisch wirkungskräftige Handlung aus, deren Spannungen aus dörflichen Anschauungen erwachsen; ihr Grundzug ist, trotzdem der dritte Aufzug ins Tragische abzubiegen scheint, heiter. Und beschwingte Heiterkeit ist auch der Grundcharakter der eine edle Volkstümlichkeit anstrebenden Musik. Sie hat Fluß und Linie, einprägsame Melodik und frische Rhythmik, ist vom Landschaftlichen bestimmt und doch persönlich. Das Landschaftliche zeigt sich in den natürlich eingebetteten Liedern und Tänzen, die zum Teil auf ostpreußische Volksweisen zurückgehen, das Persönliche in einer eigenständigen Harmonik, einer reichen Stimmführung und einer mit modernen Farben ausdrucksvoll malenden, selbständig geführten und daher den Sängern keine Stütze bietenden Instrumentation. Es mußten schon so grundmusikalische Sänger wie Hannel Lichtenberg (Antje), Erwin Nowak (Matthes), Karl Röttger (Vater Kristekat), Karl Köther (Hans) und Lars Larsson (Stobbe) sich der dankbaren Rollen annehmen, um im Verein mit dem die Partitur überlegen beherrschenden, schwungvoll dirigierenden KM Dr. Paulig dem Werk eine durch Schönheit des Gesangs und Ausdruckskraft des Orchesters mitreißende Wiedergabe zu sichern. Diese Wirkung wurde noch unterstützt und gehoben durch die sinnfällige Inszenierung Dr. Schaffners.

KONZERT UND OPER

ALTENBURG / Thür. Die Oper, die nach lieb gewordenem Brauch die weihevolle Stimmung des Karfreitags durch eine festlich abgestimmte Aufführung des „Parsifal" vertiefte, brachte nach dem „Holländer" in einem Sonderanrecht unter des Intendanten E. Bodarts Stabführung und der Regie A. Deuters den „Ring des Nibelungen" zu erfolgreicher Darbietung. In diesen Aufführungen hinterließen neben den gefeierten Gästen G. Pistor (Siegfried) und R. Jost-Arden (Köln) als Brünnhilde, von den hiesigen Kräften vor allem W. Buhlmann (Hunding, Hagen), K. Danner (Siegmund), E. W. Ritz (Wotan), H. Oertel (Fricka) und G. Grimm (Sieglinde) dank guter gesanglicher und darstellerischer Leistungen recht starke Eindrücke. Vorher hatte eine besonders gehobene Aufführung von *Humperdincks* „Hänsel und Gretel" unter KM Borrmann und Dr. Rein als Spielleiter mit G. Möllnitz als Hänsel und B. Falk als Gretel alle Freunde schlicht-schöner Märchenkunst durch ein beglückendes künstlerisches Erlebnis erfreut. Gelegentlich einer beachtenswerten Einstudierung des „Schwarzschwanenreich" verband E. Bodart seine kapellmeisterliche Künstlerschaft mit dem Regievermögen des Generalintendanten Prof. Spring vom Kölner Opernhaus und führte die Musik *Siegfried Wagners* zu einem schönen Erfolg, der leider durch die psychologischen und dramaturgischen Schwächen des Textbuches wertmindernd getrübt werden mußte. Einen nachschöpferischen Höhepunkt bildete unter dem gleichen Dirigenten eine in echt romanischem Nachempfinden geführte Wiedergabe der „Manon Lescaut" von *Puccini*, aus deren strahlendem musikalischen Gesamtbild vor allem die solistischen Leistungen H. Küppers als Grieux und H. Weilands als Manon bezwingend aufleuchteten. KM G. Schwiers, der übrigens die Freunde volkstümlicher Opernkunst mit einer spielerisch gelösten Wiedergabe der „Martha" beschenkte, begeisterte besonders durch eine bestens gelungene Aufführung des „Barbier von Bagdad", in dessen Ablauf neben dem vorzüglichen Nurredin (Küppers) und der gleichwertigen Margiana (Weiland) vor allem der darstellerisch ungemein modulationsfähige Bassist W. Buhlmann als Vertreter der Titelrolle durch die wohl aufragendste stimmliche Leistung innerhalb der gesamten laufenden Spielzeit zu fesseln wußte.

Im weiteren Ablauf der Konzerte der Staatskapelle hörte man unter E. Bodarts wandlungsreicher und immer ausdrucksprühender Dirigierkunst außer bekannteren symphonischen Werken (*Brahms* II.) an Früchten gegenwärtigen Musikschaffens neben der Ouvertüre zu *Weismanns* Oper „Die pfiffige Magd" und *E. Anders'* sprechendem

Stimmungsbild „Wattenmeer im Hochsommer" gern noch *E. Bodarts* ausdrucksvolles musikalisches Porträt „Frauenbildnis", das der Komponist als Geburtstagsgabe seinem nunmehr siebzigjährigen Lehrer Paul Graener widmete, dessen Schaffen im gleichen Programm mit der „Flöte von Sanssouci" und der „Wiener Sinfonie" vertreten war. Als Solisten fanden stärkste Erfolge Prof. A. Steiner, der in restlos ausgereifter Technik und beseelter Auffassung *Dvořáks* Konzert für Violoncello darbot, und H. H. Küster, der in verfeinerter, eleganter Spielmanier sein effektsicher gestaltetes Klavierkonzert zu Gehör brachte. Im V. Konzert, dessen Leitung Dr. R. Merten-Leipzig anvertraut war, lernte man das vorerst noch um Anerkennung seiner Podiumreife ringende Trautonium kennen, dessen gesamte technische und klangliche Möglichkeiten der Solist O. Sala in *H. Genzmers* Konzert sinnfällig vor dem Urteil eines interessierten Publikums lebendig werden ließ. Nach *Beethovens* Leonoren-Ouvertüre Nr. III, nach dem ausdrucksvollen Vorspiel zu O. *Gerslers* „Ennoch Arden" und einer in fortreißender Steigerung aufgebauten Wiedergabe des „Tasso" führte der Gast noch das entzückende Vorspiel zu *E. Bodarts* Oper „Der leichtsinnige Herr Bandolin", die in diesen Tagen in Mannheim uraufgeführt und auch schon anderwärts angenommen wurde, zu einem so stürmischen Erfolg, daß die ganze Nummer wiederholt werden mußte.

Rudolf Hartmann.

BOCHUM. Das erste Werk der Konzertspielzeit war der Sinfonische Prolog zu Sophokles' „König Oedipus" von *Max von Schillings*, eine ernste Musik im Wagner-Stil, die man wegen ihrer klaren Thematik bewundert, ohne von ihr tiefer beeindruckt zu werden. Trotz liebevoller Hingabe des Orchesters und seines Dirigenten Klaus Nettstraeter gab es nur einen Achtungserfolg. Interessant waren einige Stücke aus dem Tanzspiel „El amor bruyo" („Amor als Zauberer") von *Manuel de Falla*. Die Variationen über ein Thema aus Mozarts „Zauberflöte" Werk 19 von *Werner Trenkner* unterschätzten die Konzertbesucher. Das Thema (Papagenos Lied „Ein Mädchen oder Weibchen") wird interessant abgewandelt, wobei sich der Komponist der Figural- und Charaktervariation bedient. Am wertvollsten sind die Stellen mit den Bruchstücken des Themas. Trenkner musiziert unaufdringlich und schreibt einen durchsichtigen Orchestersatz, er bringt sein Werk aber etwas um die äußere Wirkung, weil er die Bedeutung profilierter Gegensätzlichkeit nicht richtig einschätzt. Des Italieners *Ottorino Respighi* sinfonische Dichtung „I Pini di Roma" ist eines der interessantesten und eindrucksvollsten Werke der neueren Konzertliteratur. Der in Deutschland sehr geschätzte und oft aufgeführte Rimsky-Korsakow- und Bruch-Schüler lehnt sich an die Lisztschen Tondichtungen an, er erzielt seine Wirkungen aber weniger durch eine pathetische Sprache als durch aparte Klangeffekte. In der Partitur machen sich zwar Einflüsse des neufranzösischen Impressionismus bemerkbar, aber Respighi kopiert nicht Debussy. Die klanglichen Reize verbinden sich mit einer gewählten Melodik zu einer stimmungsvollen Tonsprache von großer Eindruckskraft.

Solisten der Konzerte waren Winfried Wolf (Klavierkonzert d-moll von *Brahms*), Adolf Steiner (Violoncellkonzert D-dur von *Haydn*), Marianne Krasmann (Klavierkonzert e-moll von Chopin), Hellmut Hidegheti (Klavierkonzert von *Schumann*) und Erwin Häusler (Violinkonzert von *Beethoven*). Konzertmeister Häusler, der als Primgeiger des nach ihm benannten Streichquartetts die Sympathien aller Kammermusikfreunde besitzt, vollbrachte eine großartige Leistung.

Die am Schluß des 7. Hauptkonzertes gespielte 1. Sinfonie von *Brahms* war ein Geschenk für alle Brahmsfreunde. Nettstraeters Deutung der persönlichsten Schöpfung des Meisters mußte jeder Kenner des herrlichen Werkes bejahen. Jeder Satz war vollendet geformt, die Sinfonie selbst der Höhepunkt der ersten Spielzeithälfte. Über die Mozart-Festkonzerte ist bereits berichtet worden.

Rudolf Wardenbach.

ERFURT. Im Mittelpunkt der *Mozart*-Feiern, die in den Anfang der Berichtszeit fielen, stand eine weihevolle Stunde im Stadttheater, bei der Dr. A. C. zur Nedden die Gedenkrede hielt. Die Oper brachte eine stilreine Aufführung des „Figaro" unter Leitung von H. Bergzog und die Chorvereinigung verband mit dem „Requiem" und der heiter-sonnigen Es-dur-Sinfonie zwei Werke, die, aus entgegengesetzten Stimmungskreisen kommend, sich doch zu eindringlicher Geschlossenheit zusammenfügten (Künstlerische Leitung: GMD Franz Jung). Eine besondere Mozart-Feier ist ferner dem „Erfurter Männergesangverein" (Leitung: H. Bergzog) zu danken. Und endlich vereinigte sich der heimische Konzertmeister Otto Klinge (Violine) mit dem Leipziger Pianisten Otto Weinreich, um alle Mozartschen Violin-Klavier-Sonaten zur Aufführung zu bringen. Alle anderen Konzertveranstalter widmeten ständig einzelne Stücke ihrer Programme dem Genius Mozart, so daß grade an dieser Form des Konzertbetriebes erkenntlich wird, bis zu welchem Grade wir Heutigen noch unter dem lebendigen Einfluß des großen Klassikers stehen.

Unter Franz Jung bot die „Erfurter Chorvereinigung" außerdem eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe der „Matthäuspassion", während sie die Aufführung des Weihnachtsoratoriums diesmal dem leistungsfähigen „Philharmonischen Chor"

unter Heinrich Bergzog überließ. Als wichtigste Erscheinungen hoben sich im sonstigen Konzertbetrieb die „Hansmannschen Musikalischen Feierstunden" aus den vielerlei Abenden des Kunstlebens. Prof. Walter Hansmann (Violine) tat sich in diesen Abenden mit Horst Gebhardi zusammen, um einem ständig wachsenden Hörerkreise Proben meisterlichen Musizierens zu bieten. Von Erfurter Künstlern traten ferner hervor: Senta Kopff (Klavier), Josef Laube (Cello), Kurt Kunert (Flöte), Alfred Schlager (Oboe), Otto Reinhardt (Klarinette), Alfred Müller (Horn), Gustav Hähnel (Fagott). Für die Jugend hat Kulturstellenleiter Dr. Ernst Ziller mit der Einrichtung von Jugendkonzerten eine Kulturtat geschaffen, deren Bedeutung kaum überschätzt werden kann. Daß diese Vortragsreihe ein erziehliches, künstlerisch bildendes Mittel ersten Ranges zu werden verspricht, erhellt aus der Tatsache, daß sich die führenden Musiker der Heimat zur Mitwirkung zur Verfügung gestellt haben, und es ist beachtenswert, daß ein junger Künstler aus dem Kreise der HJ, Gerhard Liebeskind, schon einen ganzen Kompositionsabend mit musizierfrohen Stücken bestreiten konnte.

Die Oper pflegte das Repertoire mit künstlerisch hochwertigen Aufführungen der „Bohème" und „Aida". Mit der Ausgrabung von *Rossinis* Aschenbrödeloper „Angelina" bekannte man sich zu einem Werk, das in der gegenwärtigen Rossini-Renaissance doch wohl etwas überschätzt worden ist.

Dr. Rudolf Becker.

GOTHA-EISENACH. Seit Beginn der Winterspielzeit 1941/42 sind das Staatliche Landestheater Gotha und das Stadttheater Eisenach zu einem Institut zusammengeschlossen; die Gesamtleitung hat Intendant Willie Schmitt. — Eine Neueinstudierung von *Mozarts* „Zauberflöte" bildete den festlichen und verheißungsvollen Auftakt. Der musikalische Oberleiter des Landestheaters Albert Müller hatte für gepflegte gesangliche und orchestrale Interpretation des Werkes gesorgt, Oberspielleiter Karl Röser führte Regie. Friedel Winhold als Pamina war eine ausgereifte Leistung; Paul Temme und Gerh. Zimmermann alternierten in der Partie des Tamino. Den Sarastro sang der stimmgewaltige Herbert Alsen von der Staatsoper Wien in den ersten Vorstellungen, in den folgenden Aufführungen sang Karl Kampe diese Rolle. Mit Anerkennung seien noch erwähnt: Olga Witt (Königin der Nacht), Matthias Klein (Papageno) und Irmgard Bialas (Papagena). In kurzer Zeit kam *Lortzings* „Wildschütz" heraus (Regie: Röser und musikal. Leitung: Wilh. Stärk). Die Titelrolle spielte und sang Karl Kampe mit echter Komik, reichen Beifall ernteten Olga Witt als Gretchen und Martha Musial als Baronin; in den Rollen des Grafen und Baron bewährten sich Paul Temme und Matthias Klein. — Ein „Maskenball" von *Verdi* wurde von voriger Spielzeit wiederaufgenommen. Die Inszenierung von Joseph Heckhausen und die musikalische Betreuung durch Albert Müller schöpften den düsteren Stimmungsgehalt des Werkes voll aus. Friedel Winhold als Amelia, Ilse Winhold als Ulrica, der René von Matthias Klein, Gerh. Zimmermann als Richard und Marianne Lutz als Page gaben dieser Oper ein eindrucksvolles einheitliches Gepräge. Eine noch zwingendere Gestaltung erfuhr *Verdis* „Troubadour" unter der Spielleitung von Holger Börgesen. In einigen Aufführungen sang Martha Musial die Leonore, die neuverpflichtete Altistin Ilse Winhold erregte als Azucena größtes Interesse. Abgerundete Leistungen boten Matthias Klein als Luna und Gerh. Zimmermann als Manrico. Zwei Gastspiele mit Walter Störring und Rudolf Lustig vom Staatstheater Weimar sollen nicht unerwähnt bleiben.

Zur Weihnachtszeit erschien wie üblich *Humperdincks* Märchenoper „Hänsel und Gretel" auf dem Spielplan. Wilh. Stärk hatte das Werk sorgfältig einstudiert; Martha Musial und Olga Witt als Hänsel und Gretel erfreuten durch natürliches Spiel und beste gesangliche Leistung. Joseph Heckhausen führte Regie und spielte die Hexe. — Eine sorgsam vorbereitete „Freischütz"-Neueinstudierung soll hier nicht vergessen sein. Ein reizendes Intermezzo im Spielplan war die Erstaufführung von *Wolf-Ferraris* „Campiello". Gerh. Zimmermann sorgte für wirbelig bunten und fröhlichen Ablauf der Szene, Albert Müller ließ die Partitur in all' ihrer Feinheit erklingen und zeigte sich in diesem Werk von einer bisher noch nicht gekannten Seite. Die hochgespannten Erwartungen, die man den Aufführungen von *Wagners* „Holländer" und „Lohengrin" entgegenbrachte, wurden erfüllt. Beide Opernabende waren zweifellos Höhepunkte der diesjährigen Winterspielzeit. Karl Röser hatte beide Werke inszeniert, Albert Müller betonte im „Holländer" den episch-balladesken Charakter, während ihm im „Lohengrin" das Romantisch-Mythische besonders gut gelang. Die Chöre unter Herbert Hildebrandt hatten mit ihrer Klangfülle und musikalischen Sicherheit wesentlichen Anteil an der Geschlossenheit der Aufführungen. Die Senta von Elsa Wagner (als Gast) war gesanglich überzeugend und Adolf Zipf als Holländer von großem, echtem Pathos. — Im „Lohengrin" sang Gerh. Zimmermann die Titelpartie; Martha Musial als Elsa und Ilse Winhold als Ortrud sind beides Künstlerinnen, auf deren weitere Entwicklung man

Hoffnungen setzen darf. Hervorzuheben sind noch die Bühnenbilder, die Ulrich W. Donath zu den meisten Opern entwarf und die mit feinem Stilempfinden von Inge Schenk angefertigten Kostüme. Dr. Leinert.

HERNE. In der Reihe der städtischen Veranstaltungen brachte MD Georg Nellius *Webers* „Freischütz" als Konzertaufführung heraus, da eine den Anforderungen dieser romantischen Oper entsprechende Bühne in Herne nicht zur Verfügung steht. Der Verzicht auf die szenische Darstellung und die Dialoge fiel weniger schwer ins Gewicht, als man vielleicht anfangs befürchtet hatte, zumal man vom Rundfunk her auf eine derartige Form der Darbietung von Opernmusiken bereits vorbereitet ist. Dafür traten aber die rein musikalischen Werte des Werkes umso eindringlicher zutage, besonders die Chorpartien, die man auf der Bühne wohl kaum in einer Besetzung von 300 Stimmen zu hören bekommt. Erste Solisten des Dortmunder Stadttheaters — Renate Specht (Agathe), Ursula Richter (Ännchen), Aloys Orth (Max), Joseph Schwarz (Caspar), Gottfried Roenick (Eremit); ferner Erwin Kraatz, Karl Leibold und Emil Walter in den übrigen Partien — sowie das vortrefflich spielende Orchester der Stadt Dortmund setzten alles daran, die Welt der Romantik vor dem geistigen Auge der Zuhörer auszubreiten, so daß der „Freischütz" durch die Kraft seiner Melodien und die Sprache der Instrumente auch ohne Bühnenbilder und äußere Handlung alle Herzen gewann. Dr. Otto Grimmelt.

KARLSRUHE i. B. Seiner bereits besprochenen obligaten *Mozart*-Festwoche in der ersten Winterhälfte entsprach das Badische Staatstheater in der zweiten Hälfte nunmehr mit einer Italienischen Festwoche. Sie wurde neben Schauspielen („Hundert Tage", Goldonis Lelio) zum einen Teil beherrscht von *Verdi:* „Boccanegra", „Maskenball", und eingeleitet von einem durch Verdische Kammermusik (Voigt-Quartett) umrahmten Vortrag von Prof. Dr. Holl-Frankfurt, dem Verfasser eines Standwerks der modernen Verdiforschung. Zum andern Teil zogen verdientermaßen zwei Opernneuheiten an: *Menottis* „Amelia geht zum Ball". Der Titel weist Unberatene leider irre in Richtung der erwähnten heroischen Verdischen „Amelia". Dagegen ist es eine einaktige köstliche Parodie auf Strauß und Puccini durch einen hierfür voll beherrschten blühenden Orchestersatz und reizvoll unbeschwerte humorige Melodie-Erfindung ohne böse Spitze gegen die „Häupter". Szenisch verfolgt es die ebenso unbeschwerte „Moral" der Zeitgenossen des Simplizissimus-Reznicek um die Jahrhundertwende mit deren satirischem Einschlag. Die kapriziöse Titel-„Heldin" (Maria Küst-Darmstadt a. G.) erreicht, sozusagen über „Leichen" gehend, ihr Ziel: einen Ballbesuch. . . . Operngeschichtlich noch anziehender, wenn auch schwerer eingänglich erscheint *Zandonais* „Farsa amorosa" (Liebesschwank). Sie versucht den von Hugo Wolf seinerzeit erfolglos aufgegriffenen „Dreispitz"-Vorwurf dramaturgisch zu bewältigen durch die originelle Verbindung von moderner Kurzoper und sozusagen antikem Chor. Ob der Dorfrichter („Corregidor") in dieser Gestalt (von Ramponi-Karlsruhe „in letzter Minute" dankenswert übernommen) nunmehr bühnenwirksam ist, bleibt abzuwarten. Für die Staatsbühne war es jedenfalls ein Ereignis, daß am Pult Liszts Urenkel, Gravina-Bayreuth, mit ruhiger Überlegenheit führte. *Respighis* bereits „stehende" Altitalienische Tänze umrahmten die vom Publikum nennenswert begrüßte Woche.

Den Sinfoniekonzerten des Staatstheaters gab vorzüglich die geniale Interpretationskraft des jeweils vom Heeresdienst beurlaubten Staatskapellenleiters Matzerath mit *Bruckner* (Vierte), *Beethovens* Es-dur-Konzert (Backhaus) und *Bruchs* g-moll-Konzert (de Vito) das Sondergepräge. Der Osterspielplan stand im Zeichen seiner orchestral vollendet durchgearbeiteten „Parsifal"-Aufführung (P. Baumann — Kundry, Strack — Titelpartie, Seiler — Amfortas, Schöpflin — Gurnemanz). Die Matthäuspassion erklang nach längerer Zeit unter KMD Rumpfs stark profilierter und zielvoller Vokalerziehung der vereinigten Kirchenchöre.

Das Konzertleben war und ist wesentlich bestimmt durch die traditionsvollen Kammermusikzyklen der Konzertdirektion Kurt Neufeldt: Klavier (*Äschbacher, ten Berg, Kempff, Siegfried Schultze*), Streich- und Bläserensemble (Wiener Philharmoniker), sowie durch erfreulichen Zuschuß von Vokalabenden (Emmy Leisner, Elisabeth Friedrich-Berlin), zu denen sich die „Winterreise" der einheimischen Altistin Martha Weymann-Bruttel als gehaltvolle Ostergabe gesellte. Ein Abend der Lehrerschaft der Musikhochschule brachte *Busonis* gewichtige Violinsonate (Prof. Oswald und Prof. Mantel) und spätromantische Lieder (Prof. Willy). Dr. Rahner gab einleitende Analysen. Die vom Städtischen Musikbeauftragten J. Laubach betreuten Konzerte junger Künstler erfreuten sich durch ihren bemerkenswerten Höhengrad erneut des lebhaftesten Zuspruchs — an Ausführenden wie Hörern. In einer anregenden Morgenfeier des Bayreuther Bundes in Verbindung mit dem Instrumentalverein Karlsruhe (Leitung Th. Munz) spielte der Solocellist Konzertmeister Adomeit-Prag *Boccherinis* B-dur-Konzert mit technisch glänzend unterbauter Vortragskultur. Dr. Hessemer.

STRASSBURG. (UA *Leo Justinus Kauffmann:* Sinfonie.) Die deutsche Kulturpolitik im Elsaß läßt in weitestem Maße elsässische Komponisten zu Wort kommen und sticht damit vorteilhaft von der engstirnigen ehemaligen französischen ab, die derartige bodenständige Kulturäußerungen bewußt unbeachtet ließ. Dabei steht das elsässische Musikschaffen, zumal der beiden namhaftesten Komponisten Fritz Adam und L. J. Kauffmann, auf einer Höhe, die sich neben der zeitgenössischen deutschen Produktion durchaus hören lassen kann. Im letzten Sinfoniekonzert stand die großangelegte Sinfonie des an der Landesmusikschule Straßburg wirkenden *Leo Justinus Kauffmann* zur Diskussion, von dem demnächst eine Oper zur Uraufführung gelangen soll. Sie sucht nicht nur stilistisch, sondern auch formal eigene Wege zu gehen. So ist im ersten Satz aus der organischen Verknüpfung von Elementen der Fuge, des Concerto grosso und einer übrigens meisterlich beherrschten sinfonischen Satzkunst ein fesselndes Ganzes geworden. Dem zweiten Satz, ein reizvolles „Alla marcia" mit aparten Klangeffekten, steht in schroffer Gegensätzlichkeit der ausschließlich den Streichern vorbehaltene dritte Satz gegenüber, der mit seinen weitausladenden Melodiebögen wie ein besinnliches, ausdrucksvolles Intermezzo wirkt. Das kecke Rondo endlich entfesselt ein Feuerwerk von sprühender Laune und burleskem, fast frechem Witz.

Erfindung und Verarbeitung halten sich in dieser Sinfonie die Wage. Kauffmanns Tonsprache ist durchaus selbständig, dabei von einer Klangfärbung, die bei aller modernen Tönung nicht gezwungen wirkt. Er beherrscht die für den Sinfoniker unerläßliche Satz- und Instrumentierungskunst in meisterlicher Weise. Dabei kommt es ihm weniger auf Farbmischung, als auf Gegenüberstellung einzelner Klanggruppen an. Seine Sinfonie hat daher etwas kammermusikalisch Durchsichtiges, das gewiß, etwa im an sich so schönen dritten Satz nicht ganz ohne die Gefahr des Zerfließens sein mag, die aber immer wieder vom Zug ins Große und von vitalen Steigerungen gebannt wird. Die Sinfonie vermochte stark zu fesseln und hatte in der geschliffenen, ungemein lebendigen Wiedergabe durch Hans Rosbaud und das glänzend aufgelegte Straßburger Orchester einen ungewöhnlichen Erfolg.

Das gleiche ereignisreiche Konzert, ein denkwürdiger Abschluß der ersten regelmäßigen Konzertreihe im deutschen Straßburg, bescherte uns dann noch als Gipfelpunkt Walter Gieseking, der mit *Mozart* und *Liszt* sich einen Beifall erspielte, wie er selbst in dem mit glänzenden Solisten in diesem Winter verwöhnten Straßburg bisher nicht erlebt wurde. Den Schlußpunkt setzte Hans Rosbaud mit einer glanzvollen Wiedergabe des „Don Juan" von *Richard Strauß* unter dieses Konzert, das man in Straßburg sicherlich nicht leicht vergessen wird. Dr. Ernst Stilz.

TROPPAU. Der Leiter des Städt. Chores und Musikbeauftragte der Stadt Troppau, Dr. Viktor Werber, hat sich die hohe Aufgabe gestellt, alljährlich zu Ostern eine der großen Passionen von *J. S. Bach* herauszubringen. So hörten wir heuer zum zweiten Mal die Johannespassion, und zwar wieder in dem gewaltigen gotischen Hallenraum der alten Propsteipfarrkirche, der sich durch eine gute Akustik auszeichnet. Die heurige Aufführung hinterließ noch stärkere Eindrücke als die vorjährige. Dr. Werber wußte mit seltener Energie alle Schwierigkeiten, die sich bei einem so großen Tonwerk besonders in der Kriegszeit ergeben, siegreich zu überwinden. Durch peinlich gewissenhafte Probenarbeit erzielte er auch wieder eine bewundernswerte Präzision bei allen Chören; alle Mitwirkenden waren auch mit Begeisterung am Werk. Opernsänger Helmut Schindler (Weimar) war ein Evangelist von hervorragenden Qualitäten. Den Höhepunkt seiner Leistungen bildete die schwierige, prächtig gesungene fis-moll-Arie „Ach, mein Sinn". Den Jesus sang der bestbekannte Troppauer Konzertsänger Hugo Dawid mit reichem Können, das von langjähriger Erfahrung zeugt. Ergreifend wirkte die Arie „Es ist vollbracht", gesungen von Lili Schlusina-Osmolsky und wirksam untermalt durch das sehr gefühlvoll gespielte Cellosolo Willi Geiers. Die kleineren Partien waren durch Trude Bubenik und Dr. Talpa bestens besetzt. Als erfahrener Orgelspieler von großer Künstlerschaft erwies sich auch diesmal Dr. Hermann Schubert. Die vorzügliche Haltung des Orchesters trug gleichfalls viel zu dem Erfolg des Abends bei.

Prof. Karl Brachtel.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat durch Erlaß vom 7. April 1942 folgendes bestimmt:

„Es hat sich gezeigt, daß namentlich in den Monaten Mai, Juni und Juli mit einer großen Zahl von Musikfesten zu rechnen ist. Bei derartigen Veranstaltungen müssen die rein künstlerischen Darbietungen im Vordergrund stehen, während von irgendwelchem festlichen Rahmen abzusehen und angesichts der Verkehrslage die nur lokale Bedeutung zu wahren ist. Veranstaltungen, die auf Fremdenbesuch eingestellt sind, müssen ausfallen. Darunter fallen auch solche, zu denen ganze Gastspielensembles herangezogen werden. Eine Ausnahme gilt lediglich für die Festspiele in Bayreuth und Salzburg."

Aus Kreisen der Musikverleger liegen Beschwerden darüber vor, daß Leihmaterial von Chor- und Or-

chesterwerken vielfach nicht mit der notwendigen Sorgfalt behandelt wird. Besonders wird darüber geklagt, daß sowohl gedruckte wie handschriftliche Materialien von manchen Benutzern immer noch durch unsachliche und überflüssige Einzeichnungen in ihrem Gebrauchswert beeinträchtigt, oft sogar völlig unbrauchbar gemacht werden. Solche Gepflogenheiten können heute weniger denn je geduldet werden. Wenn auch in den meisten Fällen der Verleger laut Revers berechtigt ist, für den ihm auf diese Weise entstehenden finanziellen Schaden Ersatz zu fordern, so läßt sich doch bei der gegenwärtigen Papierknappheit und Schwierigkeit des Neudrucks der tatsächliche Ausfall an kulturwirtschaftlichen Werten durch Geld überhaupt nicht ausgleichen.

Ich mache es deshalb allen Dirigenten, Orchestern, Chören und Solisten ausdrücklich zur Pflicht, für die achtsamste und schonendste Behandlung aller Leihmaterialien Sorge zu tragen. Wer es hier an der notwendigen Einsicht und Selbstdisziplin fehlen läßt, hat in Zukunft damit zu rechnen, persönlich zur Verantwortung gezogen zu werden.

*

Anordnung zur Regelung des Einsatzes von Kulturschaffenden im Rahmen der Truppenbetreuung.

Auf Grund des § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 ordne ich folgendes an:

I.

Mitglieder der Reichstheaterkammer, Reichsfilmkammer und Reichsmusikkammer haben sich unbeschadet des sonstigen Inhalts ihrer vertraglichen Verpflichtungen der Truppenbetreuung in weitestem Umfange zur Verfügung zu stellen.

II.

Die Bezüge der Künstler bei der Truppenbetreuung dürfen grundsätzlich ihre sonstigen vergleichbaren Bezüge nicht übersteigen.

III.

Jede gewerbsmäßige Betätigung als veranstaltender Unternehmer auf dem Gebiete der Truppenbetreuung ist untersagt. Ausnahmen kann der Generalsekretär der Reichskulturkammer zulassen.

IV.

Die zur Durchführung dieser Anordnung notwendigen Bestimmungen erläßt der Generalsekretär der Reichskulturkammer.

V.

Diese Anordnung tritt mit sofortiger Wirkung in Kraft.

Berlin, den 21. März 1942.

Der Präsident der Reichskulturkammer:
gez.: Dr. Goebbels.

Durchführungsbestimmungen.

Zu I.

(1) In der Truppenbetreuung dürfen nur solche Kulturschaffenden eingesetzt werden, die die Mitgliedschaft bei einer Einzelkammer der Reichskulturkammer nachweisen.

(2) In Festverträgen mit Kulturschaffenden (Jahres-, Spielzeit-Verträge), soweit sie nicht schon ausschließlich auf die Truppenbetreuung abgestellt sind, ist folgender, beide Vertragspartner bindender Zusatz aufzunehmen:

„Der Künstler ist unbeschadet des sonstigen Inhaltes der vorliegenden vertraglichen Vereinbarungen berechtigt und verpflichtet, sich der Truppenbetreuung zu den für sie geltenden Bedingungen für einen angemessenen Zeitraum zur Verfügung zu stellen. Der Unternehmer hat dies unter Beachtung der künstlerischen Belange des Unternehmens zu gewährleisten."

Zu II.

(1) Befindet sich der Kulturschaffende im festen Vertragsverhältnis (Jahres-, Spielzeit-Vertrag), und ist er auf Grund dieses Vertragszustandes zur befristeten Truppenbetreuung zur Verfügung gestellt, so erhält er hierfür keine zusätzliche Gage, sondern lediglich Tages- und Übernachtungsgelder nach den im Einvernehmen mit dem Sondertreuhänder für die kulturschaffenden Berufe festgelegten Sätzen.

(2) Bei Freistellung zur Truppenbetreuung unter Wegfall der Bezüge aus dem laufenden Vertrage erhält er Bezüge, die im Höchstfalle seinen letzten, vom Sondertreuhänder genehmigten Bezügen entsprechen dürfen.

(3) Bei Abmachungen über den Einsatz von Kulturschaffenden für die Truppenbetreuung muß der jeweils von mir genehmigte Mustervertrag zugrundegelegt werden.

(4) Die Vorlagepflicht der Verträge beim Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe auf Grund der Verordnung zur Überwachung der Gagengestaltung bei Verträgen mit Künstlern im Rahmen der Wehrmachtsbetreuung vom 8. Mai 1941 bleibt unberührt.

Zu III.

(1) Ausnahmen vom Verbot der gewerbsmäßigen Betätigung als veranstaltender Unternehmer auf dem Gebiete der Truppenbetreuung dürfen nur von einer mit der Durchführung der Truppenbetreuung beauftragten Dienststelle beantragt werden. Antragstellung und Entscheidung müssen schriftlich erfolgen.

Berlin, den 21. März 1942.

Der Generalsekretär der Reichskulturkammer:
gez.: Hinkel.

*

Zu der Anordnung zur Regelung des Einsatzes von Kulturschaffenden im Rahmen der Truppenbetreuung und den hierzu ergangenen Durchführungsbestimmungen teilt der Generalsekretär der Reichskulturkammer auf Anfragen folgendes mit:

1. Gastspiel-Unternehmen, die zur Zeit im Rahmen der Truppenbetreuung arbeiten, können bis zum Abschluß ihrer laufenden Verträge, spätestens jedoch bis 1. Juli 1942, tätig sein.
   Neue Verträge dürfen nicht eingegangen werden.
2. Nach diesem Zeitpunkt ist grundsätzlich jede gewerbsmäßige Tätigkeit auf Grund der Ziffer III der Anordnung vom 25. März 1942 als veranstaltender Unternehmer auf dem Gebiete der Truppenbetreuung untersagt.
3. Über die nach dieser Anordnung zuzulassenden Ausnahmen entscheidet der Generalsekretär der Reichskulturkammer nur auf Grund von Anträgen, die die Deutsche Arbeitsfront, NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Amt Feierabend, für diese Gastspiel-Unternehmen ihm zuleiten.

Der Generalsekretär der Reichskulturkmmer:
gez.: Hinkel.

EHRUNGEN

Die Händel-Plakette der Stadt Halle wurde in diesem Jahre an Prof. Dr. Hans Joachim Moser, den Hallenser Theaterintendanten Willy Dietrich, GMD Richard Kraus und Kulturreferent Dr. Koch verliehen.

Zum Auftakt der Hundertjahrfeier der Wiener Philharmoniker überreichte ihr Leiter Dr. Wilhelm Jerger Reichsleiter Baldur von Schirach als Dank für die Pflege und Förderung der Wiener Musik den Ehrenring der Philharmoniker und die bei dieser Gelegenheit erstmals verliehene silberne Otto Nicolai-Medaille. Diese silberne Otto Nicolai-Medaille wurde ferner auch an folgende um die Förderung des Orchesters verdiente Persönlichkeiten verliehen: Stadtrat Dipl.-Ing. Hans Blaschke, GMD Dr. Karl Böhm und Dr. Ernst von Dohnanyi, Staatsrat Dr. Wilh. Furtwängler, Maestro Antonio Guarnieri, Dr. Erwin Kerber, Kammersängerin Hermine Kittel, GMD Hans Knappertsbusch, Generalintendant Prof. Clemens Krauß, Kammersänger Georg Maikl, Hofrat Dr. Joseph Marx, Dr. Wilhelm Mengelberg, Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Friedrich Rainer, Regierungspräsident Dr. Albert Reitter, Geheimrat Professor Emil

von Sauer, Präsident der Gesellschaft für Musikfreunde und Direktor der Reichshochschule für Musik Prof. Franz Schütz, Präsident der Akademie der Wissenschaften Univ.-Prof. Heinrich R. von Srbik, Dr. Richard Strauß, Präsident Dipl.-Ing. Rudolf Töpfer, sowie an führende befreundete Orchester.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Rahmen eines Künstlerabends in der Ludwig Siebert-Halle zu Bayreuth gab Gauleiter Wächtler die Stiftung eines Kriegskulturpreises bekannt, der im Gau Bayerische Ostmark für die besten Werke der bildenden Kunst, des Schrifttums und der Musik im Gesamtbetrage von Mk. 10 000.— zur Verteilung kommen soll. Um den Preis können sich alle im Gau Bayerische Ostmark wohnenden Künstler bewerben. Er wird verteilt für die besten kriegsbedingten und landschaftsgebundenen Werke, die die Größe unserer Zeit künstlerisch gestalten. Die Bedingungen sind durch die Landesleitung der RMK Bayreuth, Wölfelstr. 4/II zu erhalten.

Der Oberbürgermeister der Stadt Essen Dillgardt hat den Komponisten *Erich Sehlbach* und *Ernst Pepping* den Auftrag erteilt Musik für Feiergestaltung zu schreiben. Solche Kompositionsaufträge sollen künftig regelmäßig verteilt werden.

Der Musikpreis der Stadt Münster 1941 wurde zu gleichen Teilen an die Schüler der Westfälischen Schule für Musik *Otto Rohdich* und *Hans Göhre* verliehen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im Rahmen der Königsberger Bach-Tage 1942 kam — durch die Königsberger Philharmonie unter Leitung von Traugott Fedtke — des Meisters „Kunst der Fuge" in der Instrumentierung und Bearbeitung von Karl-Hermann Pillney zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Die Eisenacher Bach-Tage (8. März bis 3. April), die drei Festmusiken in der Georgenkirche und zwei musikalische Gedenkstunden im Bachhaus umfaßten, krönte die Aufführung der Johannes-Passion in der Georgenkirche unter Leitung von Landeskirchen-MD Erhard Mauersberger. Im Bachhaus hörte man zwei Gruppen der Coethener Sonaten, dargeboten durch Edmund Schmid-Flensburg (Cembalo), Norbert Hofmann-Salzburg (Violine) und Wolfgang Grunsky-Graz (Viola da Gamba).

Beethovens 115. Todestages am 26. März wurde mit zahlreichen Beethoven-Feierstunden im ganzen Reich gedacht.

Die nun schon traditionellen Osterfestspiele in Weimar brachten an musikalischen Darbietungen in diesem Jahr *Richard Wagners* „Parsifal", „Die Meistersinger von Nürnberg" und *Beethovens* „Neunte" unter Paul Sixt.

Im Rahmen der diesjährigen 4. Erfurter Kulturtage „Hitlerjugend und Theater" (19.—24. April) kam *Verdis* „Aida" zur Aufführung.

Veranstaltet von Reichsleiter Baldur von Schirach und unter der Gesamtleitung von Wilhelm Furtwängler kommt in Wien vom 3.—10. Mai eine Woche zeitgenössischer Musik zur Durchführung, die in einer Reihe von Opernabenden, Orchester-, Chor- und Kammermusikveranstaltungen das zeitgenössische Musikschaffen herausstellt.

Das 12. volkstümliche *Beethoven*-Fest der Stadt Bonn wird vom 15.—19. Mai durchgeführt.

Vom 14.—17. Mai veranstaltet Luxemburg ein *Beethoven*-Fest, das sein besonderes Gepräge durch die Mitwirkung von Elly Ney, Ludwig Hoelscher und Anton Schoenmaker sowie des lyrischen Tenors der Wiener Staatsoper Max Fischer erhält. Die Künstler werden anschließend an mehreren Tagen in der Luxemburger Landesmusikschule Meisterkurse für begabte Musik- und Gesangsschüler halten.

Die Prager Musikwochen werden vom 15. Mai bis 15. Juni durchgeführt.

Die Mai-Festspiele des Staatstheaters in Karlsruhe sehen an Opern *Strauß'* „Arabella", *Rich. Wagners* „Tristan und Isolde" und *Sutermeisters* „Romeo und Julia" vor.

Münster zeigt ein Deutsch-Italienisches Musikfest vom 3.—17. Mai an.

Vom 3.—9. Mai wird in Brüssel, Antwerpen und Gent eine *Mozart*-Gedenkwoche durchgeführt.

Flensburg führt vom 3.—10. Mai unter Leitung von Otto Miehler eine Musikwoche durch.

Das Würzburger Mozartfest ist in diesem Jahre vom 13.—28. Juni geplant.

In der Zeit vom 29. April bis 6. Mai werden auf der erneuerten Engler-Orgel in der Elisabethkirche zu Breslau Breslauer Orgeltage in Form von Meisterkonzerten führender deutscher Organisten veranstaltet. Die Spieler sind Prof. Fritz Heitmann-Berlin (*Bach*), Prof. Friedrich Högner-München (*Reger*), Prof. Heinrich Boell-Breslau (Romantik), Gerhard Schwarz-Düsseldorf (Freie Improvisation), Herbert Schulze-Berlin (moderne Orgelmusik nach Reger), Prof. Georg Kempff-Erlangen (alte Meister), Oberorganist an Sankt Elisabeth-Breslau Johannes Piersig (*Bach*).

Die städtischen Bühnen in Düsseldorf bereiten für Ende Mai einen festlichen *Wagner*-Zyklus unter der musikalischen Leitung von GMD Hugo Balzer vor.

Die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart führen im Mai / Juni eine große Veranstaltung „Zeitgenössische Oper" durch.

Trotz aller kriegsbedingten Einschränkungen wird auch in diesem Jahre das Robert Schumann-Fest in Zwickau durchgeführt, sogar noch in etwas erweitertem Rahmen. Eröffnet wird es am 7. Juni mit der Jahresversammlung der Robert Schumann-Gesellschaft und einem Gemeinschaftssingen der Zwickauer Schulchöre, geschlossen am 14. 6. mit einer Chorfeier der Sängerschaft des DSB auf dem Hauptmarkt. Dazwischen veranstaltet der städt. MD Kurt Barth ein großes Orchesterkonzert und eine Wiederholung seines neuen Oratoriums „Glaube an Deutschland". An auswärtigen Gästen wurden verpflichtet: Professor Gerhard Hüsch zu einem Lieder-Abend, das Mozarteums-Quartett zu einem Kammermusik-Abend mit Professor Müller-Blattau als Redner und das Deutsche Philharmonische Orchester Prag unter GMD Keilberth und Prof. Ludwig Hölscher als Solist.

Hagen beschloß den Konzertwinter mit *Beethoven*-Tagen unter Mitwirkung von Elly Ney, Ludwig Hoelscher und Artur Schoenmaker. Das städtische Orchester spielte unter MD Hans Herwig die Leonoren-Ouvertüre und die 6. und 9. Symphonie.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Bruno Kittelsche Chor, der anläßlich seines 40jährigen Bestehens in die Obhut und Betreuung des Reiches genommen wurde, wird nach Entscheidung von Reichsminister Dr. Goebbels in Anbetracht seiner engen Zusammenarbeit mit dem Berliner Philharmonischen Orchester künftig den Namen „Deutscher Philharmonischer Chor" (Bruno Kittel-Chor) tragen.

Eine neue Chorgemeinschaft des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden stellte sich mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von *Joseph Haydns* „Jahreszeiten" der Öffentlichkeit vor.

In Berlin wurde soeben die Deutsche Sibelius-Gesellschaft gegründet, die sich die Verbreitung des Werkes des finnischen Komponisten zur Aufgabe macht. Auch die Schaffung eines Sibelius-Archives wird zu ihrem Arbeitskreis gehören. An ihrer Spitze steht als ihr Präsident Generalintendant Dr. Drewes.

In Breslau wurde ein Ortsverband des Bayreuther Bundes gegründet. Verbandsleiter ist Konservatoriumsdirektor Fritz Kaatz.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg übernahm Sonderkurse für musikdramatische Darstellung an der Reichshochschule für Musik in Wien.

Die Staatl. Hochschule für Musik in Stuttgart hat soeben eine Orchesterschule eröffnet.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer führt auch in diesem Jahre seine Meisterkurse führender deutscher Künstler durch.

Zu einer Oster-Arbeitstagung hatten sich in Schloß Eggenberg in Graz 100 Musikerzieher aus der Steiermark zusammengefunden.

Das Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden veranstaltet während des Dresdner Musiksommers Meisterkurse mit Conrad Hansen (Klavier), Jan Dahmen (Violine), Karl Schmitt-Walter (Gesang), Ferdinand Leitner (Liedgestaltung und Begleitungskunst). Für besonders geeignete Meisterschüler steht das Orchester der Dresdner Philharmonie zur Verfügung. Auch ist in besonderen Fällen die Möglichkeit eines öffentlichen Auftretens vorgesehen. Die Zahl der Teilnehmer ist beschränkt. Anmeldungen wollen daher raschestens an die Direktion des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden, Seidnitzerplatz 6/I gerichtet werden.

KIRCHE UND SCHULE

Landeskirchen-MD Friedrich Högner führte mit der Evangelischen Kantorei St. Matthäus und Mitgliedern des Staatsorchesters München auch in diesem Winter eine Reihe wertvoller Feierstunden durch. Ein Abend mit Werken von *H. Schütz*, *Pachelbel*, *Melchior Franck*, *Jos. Seb.* und *Friedrich Bach* galt dem Gedächtnis der Gefallenen. Eine Kantaten-Feierstunde vermittelte Kantaten von *Heinr. Schütz*, *Dietrich Buxtehude*, *Joh. Adolf Hasse* und *Joh. Seb. Bach*, eine andere war ausschließlich *Bach*-Kantaten gewidmet. Zum Palmsonntag kam *Heinrich Schütz'* „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes" zur Aufführung. Ein Abend der Bruckner-Gemeinde mit Werken von *Bruckner*, *Kallenberg*, *Klose*, *David*, *Schiffmann*, ein Motetten-Abend mit achtstimmigen Motetten von *Karl Hasse*, *Chemin-Petit*, *Pepping* und *Hugo Wolf* sind in Vorbereitung.

Der Münchener Bach-Verein bringt unter Leitung von Christian Döbereiner die sechs Brandenburgischen Konzerte von *J. S. Bach* zur Wiedergabe.

PERSÖNLICHES

Der Komponist Hans Gebhard wurde als städtischer Musikdirektor nach Würzburg berufen.

Dr. Walter Wiora wurde als Universitätsprofessor und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars an die Reichsuniversität Posen berufen.

Am 22. März konnte der städtische MD in Zwickau, Kurt Barth, auf eine 25jährige Tätigkeit als Orchesterleiter im öffentlichen Dienst zurückblicken. Diesen Anlaß nahm die Stadt wahr, um dem verdienten Leiter ihres Musiklebens Dank und Anerkennung auszusprechen. Oberbürgermeister Dost überreichte dem Jubilar ein musikalisches Werk „Figaros Hochzeit", das Orchester ein Robert Schumann-Bild. Intendant Krohmann überbrachte ihm die Wünsche des Stadttheaters.

Prof. D. Dr. Max Seiffert, der Leiter des staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, trat auf seinen Wunsch in den Ruhestand. Ministerialrat Dr. Miederer sprach ihm den Dank des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung für seine großen Verdienste um die Gründung und den Ausbau der Gesellschaft aus. Mit der kommissarischen Leitung des Instituts wurde Prof. Dr. Hans Albrecht beauftragt.

Geburtstage

Am 8. April wurde der bekannte Liederkomponist Eduard Behm, einst auch hochgeschätzter Liedbegleiter, 80 Jahre alt.

Am 15. April wurde der Leiter der Reichshochschule in Wien und Präsident der Gesellschaft der Musikfreunde Prof. Franz Schütz 50 Jahre alt. Er hat sich als Organist durch seinen Einsatz für Max Reger und Franz Schmidt verdient gemacht.

Todesfälle

† am 31. März in Berlin der Berliner Domorganist und Leiter des Berliner Staats- und Domchors und Prof. der staatlichen Musikhochschule, Alfred Sittard, im 64. Lebensjahre. Als Orgelkünstler und Chordirigent hat er nahezu 40 Jahre im Dienste der deutschen Musik gestanden und sich als Bahnbrecher junger Begabungen eingesetzt. Sein Ruf reichte weit über die engere Heimat hinaus, auf zahlreichen Reisen durch ganz Europa hat er sich vor allem als Orgelkünstler höchste Achtung erworben. Über 20 Jahre leitete er den Hamburger Michaelis-Kirchenchor bis er 1925 zunächst als Lehrer für Orgel nach Berlin berufen wurde, wo ihm 1933 die Leitung des Staats- und Domchores übertragen wurde (s. Novemberheft der ZFM 1932).

† in Köln der Dirigent des Kölner Hochschulorchesters Heinz Joachim Körner.

† in Hamburg der Komponist und Ehrenchormeister der Nordmark John Julia Scheffler im 75. Lebensjahre.

BÜHNE

Das Stadttheater Thorn a. d. Weichsel hat soeben seine Pforten wieder geöffnet. Als erste Oper kam *Richard Strauß'* „Rosenkavalier" unter der Stabführung des Berliner Intendanten Erich Orthmann heraus.

Das Krakauer Stadttheater, das sämtliche Kunstgattungen betreut, eröffnete die Spielzeit mit dem „Freischütz", dem an Opern im Laufe der Wintermonate *Glucks* „Iphigenie", „Tosca" und *Mozarts* „Schauspieldirektor" folgten.

Das östlichste ständige deutsche Theater, das Stadttheater in Lublin, konnte soeben auf sein einjähriges Bestehen zurückblicken. Es ist ein wichtiger kultureller Mittelpunkt für den gesamten Bezirk.

Das Stadttheater in Kauen in Litauen hat unter dem deutschen Schutz in diesem Winter einen starken Aufschwung genommen, sodaß neben kleineren Werken bereits *Wagners* „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu einer beachtenswerten Aufführung kamen. Für die nächste Zeit sind mehrere Symphonien *Mozarts*, der bisher in Kauen wenig gepflegt wurde, dann aber auch der „Don Giovanni" und „Figaros Hochzeit" vorgesehen.

Das Deutsche Theater in Lille, das nicht allein die deutschen Truppen in Belgien und Nordfrankreich betreut, sondern auch der dort heimischen Bevölkerung einen Blick in deutsches Kulturschaffen bietet, war im vergangenen Winter außerordentlich rege. Insgesamt 543 Veranstaltungen aller Kunstgattungen wurden durchgeführt, davon 245 in Lille selbst und 298 außerhalb der Stadt.

Als festliche Osteraufführung brachte das Opernhaus in Kattowitz den „Tannhäuser" heraus.

Wolf-Ferraris „Campiello" erfreute die Eisenacher Theatergemeinde.

Wie alljährlich bringt das Frankfurter Opernhaus *Hans Pfitzners* Bühnenwerke anläßlich seines Geburtstages im Mai in zyklischer Folge.

Als Beitrag zur Essener Kulturwoche brachte das Opernhaus *Wolf-Ferraris* „Kluge Närrin", *Ottmar Gersters* „Hexe von Passau" und *Werner Egks* „Peer Gynt", sowie ein Kammerorchester-Konzert und einen Tanzabend.

Aus Anlaß des Führergeburtstages kam an den städtischen Bühnen München-Gladbach und Rheydt eine vollständige Neuinszenierung des „Freischütz" heraus.

Die im November 1940 in Weimar uraufgeführte Oper „Das Herrenrecht" des am Landestheater Gotha / Eisenach wirkenden KM Wilhelm Stärk wurde im April in Gießen erstaufgeführt und kommt in Kürze auch am Nationaltheater Mannheim heraus.

Hans Pfitzners „Herz" kam soeben im Duisburger Opernhaus zur Erstaufführung.

Das Nürnberger Opernhaus brachte erfreulicher Weise soeben *Hugo Wolfs* „Corregidor" heraus.

Mozarts Pantomime „Pierot und Colombine" kommt noch in dieser Spielzeit am Staatstheater Kassel unter Generalintendant Dr. F. Ulbrich zur Aufführung, nachdem die erhaltenen Stimmen in szenischer Hinsicht von Prof. Dr.

Hans Joachim Moser und in musikalischer Hinsicht von Dr. F. Dietrich ergänzt worden sind.

Das Staatl. Landestheater Gotha/Eisenach spielt nunmehr ganzjährig.

KONZERTPODIUM

Als Auftakt zu den Geburtstagsfeiern für *Joseph Marx* veranstaltete seine Heimatstadt Graz ein Symphoniekonzert Anfang April, bei dem u. a. seine „Symphonische Nachtmusik" und „Castelli romani" erklangen.

Von *Roderich von Mojsisovics* erklangen in den letzten Wochen in den Konzertsälen: die Serenade für Streichtrio Werk 21 in Linz/D. (Alfons Vodosek mit Anton Bauer und Wilhelm Czerwinka), das Kammerkonzert in A-dur für zwei Klaviere, sowie Lieder in Wien (Judith und Rositta Winter, Emy v. Pichler) und das Menuett im Altwiener Stile in München, Berlin, Nürnberg, Fürth, Würzburg, Zoppot, und Danzig (Ella Kastelitz).

Zur Feier des bevorstehenden 70. Geburtstages von *Siegmund von Hausegger* (16. August) spielten die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta in drei Konzerten seine „Natursymphonie" für großes Orchester und Schlußchor.

Des 74. Geburtstages *Max von Schillings'* gedenkt das Rheydter Stadttheater mit einem Symphoniekonzert, bei dem die symphonischen Dichtungen „König Oedipus" und „Von Spielmanns Lust und Leid" zur Aufführung kommen. Als Gastdirigent des Abends wurde der Düsseldorfer Schriftleiter Wilhelm Raupp gewonnen.

Kurt von Wolfurts „Concerto grosso" kam soeben durch die Berliner Philharmoniker unter Karl Schuricht zur dritten Berliner Aufführung.

Kurt Hessenbergs Klavierkonzert erlebte nun auch in Graz seine erste Aufführung in der Ostmark in einem Symphoniekonzert des Grazer städtischen Orchesters unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck.

Im 10. Aschaffenburger Schloßkonzert fanden das „Fränkische Liederspiel" von *Heinrich Cassimir*, das Nordische Streichquartett von *Hanns Schindler* und die Tagore-Lieder von *Julius Weismann* herzliche Aufnahme unter der Stabführung von Dr. Karl Friedrich Leucht.

GMD Franz Adam dirigierte auf der Reise des NS-Symphonie-Orchesters durch den Gau Hessen-Nassau fünf Konzerte in Hanau, Frankfurt/M. und Mainz mit großem Erfolge, davon drei vor den Belegschaften großer Werke. Als Solisten wirkten der Pianist Kurt Gerecke, die Pianistin Branka Musulin und der Konzertmeister des Orchesters, Kammervirtuose Michael Schmid, an diesen Konzerten mit.

GMD Heinz Dressel eröffnete mit *J. N. Davids* „Kum, kum geselle min", *Höllers* „Cembalokonzert", *Zoltan Kodalys* „Lieder", *Rudi Stephans* „Musik für 7 Saiteninstrumente" in Münster/Westfalen ein Studio, das sich zur Aufgabe stellt, unbekannte Werke der neuen und alten Literatur aufzuführen. Die Zahl der Anmeldungen zur Mitgliedschaft des Studios ist über Erwarten groß.

Unter Leitung von MD M. Spindler kamen in einem städt. Konzert in Castrop-Rauxel *Kurt Hessenbergs* „Kleine Suite" und *Bruckners* „5. Sinfonie" in der Urfassung zur Erstaufführung.

Im alljährlichen Karfreitagskonzert führte der Singkranz Heilbronn unter Leitung von Dr. Ernst Müller und mit Emmy Höhn und Walter Krauß als Solisten *Brahms'* „Deutsches Requiem" in der überfüllten Kilianskirche auf. Im 6. Konzert der dortigen Konzertgemeinde kam *Bruckners* Fünfte Symphonie in der Originalfassung zur Erstaufführung.

Der Träger des Musikpreises der Westmark 1941, Carl Schadewitz, führte auf Einladung der Stadt St. Ingbert seine 4sätzige „Sinfonietta" mit dem Landessymphonie-Orchester der Westmark auf.

Günther Schulz-Fürstenberg spielt dieser Tage als Solist mit dem Landesorchester Stuttgart unter Leitung von Gerhard Maasz die Cellokonzerte von *Haydn* und *Dvořák*, und Adagio und Allegro Werk 70 von *Robert Schumann*.

Ein Werk des zu Unrecht vergessenen Thüringer Komponisten *Ludwig Böhner*, das Klavierkonzert in D-dur Werk 8, das im Oktober 1941 in Rudolstadt wiederaufgeführt wurde, hat seine Lebensfähigkeit aufs glänzendste bewiesen. Der Solist Wilhelm Gonnermann und die unter Leitung von MD Ernst Wollong den Orchesterpart ausführende Landeskapelle errangen stürmischen Beifall. H. B.

Als erfolgreiche Erstaufführung (die Uraufführung fand im Frühjahr 1941 in Arnstadt statt) brachte das Landestheater in Rudolstadt im Januar die von der Ballettmeisterin Ruth Jacobsen verfaßte Tanzpantomime „Das häßliche Mädchen" heraus, zu der der 2. Kapellmeister vom Vorjahre, Ulrich Welsch, eine die ernsten und heitern Szenen treffend untermalende Musik geschrieben hat, die den befähigten Komponisten offenbart. H. B.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Roderich von Mojsisovics schrieb soeben ein Trio für Klavier, Geige und Cello Werk 64 B — in freier Umarbeitung seiner zweiten Violinsonate, das das Witzenbacher-Trio (Leonhard Witzenbacher, Werner Laukisch, Friedrich Linnebach) zur Uraufführung bringt und auf seiner Auslandsreise wiederholen wird.

Wilhelm Furtwängler hat eine neue viersätzige Symphonie beendet, die im kommenden Winter zur Uraufführung kommt.

Der städtische Musikdirektor von Zwickau *Kurt Barth* hat das deutsche Schicksal von 1918 bis 1933 in einem großen Oratorium „Glaube an Deutschland" musikalisch gestaltet. Auferstehung, Berufung und Erfüllung nennt er die drei Teile seines Werkes, zu dem Barth auch den Text geschrieben hat. Die Uraufführung findet als Ausklang der städtischen Konzertreihe im Mai 42 in Zwickau statt. Beteiligt sind zwei Solisten, die vereinigten Chöre der Stadt, ein Soldatenchor, ein Kinderchor und das städt. Orchester. Die Leitung hat der Komponist. P. E.

VERSCHIEDENES

Der bekannte Wagner-Forscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach im März vor der festlichen „Ring"-Aufführung im Stadttheater Wuppertal über „Die Dichtung und ihr Verhältnis zu den altnordischen Sagen" und im Wagner-Verband deutscher Frauen über „Entstehung und Vertonung des Rings", im Wagner-Verband Düsseldorf über „60 Jahre Parsifal" aus eigenem Erleben, hat er doch alle Bayreuther „Parsifal"-Aufführungen seit 1882 — mit Ausnahme der Aufführung von 1914 — miterlebt.

Auf Einladung der Wiener Staatsoper sprach Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg im Kaisersaal aus dem Schatz ihrer reichen Kunsterfahrung über „Musik und Gebärde" und legte an Hand charakteristischer Beispiele aus der Musikliteratur die Einheit von Musik, Mimik und Bewegung dar. Auch die Steirische Musikschule in Graz hatte die Künstlerin zu einem Vortrag gebeten.

Die Duisburger Oper eröffnet in Kürze eine Ausstellung „Die deutsche Oper der Gegenwart", die an Hand von Bühnenbildern, Szenen-Entwürfen, Autographen usf. das junge deutsche Opernschaffen aufzeigt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Zum 10jährigen Todestag von *Hugo Kaun* gab der Reichssender einen wertvollen Durchschnitt durch das Gesamtschaffen des Künstlers.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die königliche Oper in Stockholm brachte das Ballett „Die Liebesprobe" von *W. A. Mozart* mit der neuen Textgestaltung von Roderich von Mojsisovics heraus.

Max Trapps Konzert für Orchester Werk 2 kam durch den Groninger Orchesterverein zur Aufführung.

Der Frankfurter Operndirektor Franz Konwitschny brachte soeben *Beethovens* dritte und fünfte Symphonie in Barcelona zu schönstem Erfolg.

Das Berliner Kammerorchester unter Hans von Benda hatte in Rom und in Agram mit Werken von *Bach, Mozart, Haydn* und *Reger* einen großen Erfolg und musiziert soeben in Ankara und Istambul.

Die Erstaufführung von *Richard Strauß'* „Daphne" in italienischer Sprache kam soeben in der Mailänder Scala heraus, die erste rumänische Aufführung der „Ariadne" im Bukarester Nationaltheater.

Das Königliche Theater in Kopenhagen beging den 70. Jahrestag der Aufführung der „Meistersinger" in der dänischen Hauptstadt mit der 100. Aufführung des Werkes.

Das Berliner Philharmonische Orchester, das sich soeben auf einer 6wöchentlichen Konzertreise durch Frankreich, Spanien und Portugal unter Clemens Krauß befindet, führt insgesamt 28 Konzerte durch. Auf der Rückreise besuchen die Künstler die deutschen Truppen im besetzten Frankreich.

Deutschlands Meistergeiger Georg Kulenkampff wurde soeben in zwei Abonnementskonzerten der Stockholmer Konzertvereinigung mit *Beethovens* und *Jean Sibelius'* Violinkonzert stürmisch gefeiert.

Das Königliche Opernhaus in Rom brachte *Ottmar Gersters* „Enoch Arden" zur Erstaufführung.

Hermann Drews von der staatlichen Musikhochschule in Köln spielte auf Einladung der deutsch-italienischen Gesellschaft in Mailand, Turin, Genua, Neapel und Rom späte *Beethoven*-Werke mit starkem Erfolg.

Der Pianist Dinu Lipatti bringt *Franz Alfons Wolperts* Klaviervariationen in einem Bukarester Klavierabend zur rumänischen Erstaufführung.

In den traditionellen Osterkonzerten des Teatro Liceo in Barcelona spielte das Stroß-Quartett Werke von *Beethoven, Mozart, Schubert* und *Haydn.*

Ein Ensemble deutscher Opernsänger spielt im Mai im Teatro Carlo Felice dreimal den „Fliegenden Holländer" unter der musikalischen Leitung von Franz v. Hoeßlin.

Mailand, Venedig und Bologna erlebten im Laufe des April 10 Aufführungen von *Richard Wagners* „Tristan und Isolde" und der „Walküre".

Joh. Seb. Bachs Johannes-Passion kam durch das Athener Konservatorium unter Mitwirkung des Athener Gesangvereins zur zweimaligen erfolgreichen Aufführung.

Das Kölner Kammertrio befindet sich soeben auf einer Konzertreise durch Ungarn.

Das Münchener Fidel-Trio spielt in 17 italienischen Städten alte Musik auf alten Instrumenten.

Beethovens Neunte Symphonie erlebte soeben zwei Aufführungen in Sofia.

In Rom wurde eine *Schumann*-Woche durchgeführt, als deren Höhepunkt die „Szenen aus dem Faust" bezeichnet werden.

MD Nikolaus von Lukacs vom Stadttheater Greifswald dirigierte in Budapest *d'Alberts* „Tiefland" und *Richard Wagners* „Siegfried".

Alexander Rödiger spielte im dänischen Rundfunk die fünf Klavierstücke von *Hans Pfitzner* und in zwei Konzerten in Kopenhagen Werke von *Bach* und *Beethoven.*

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Cesar Bresgen: „Dornröschen". Märchenoper (Straßburg, unter Hans Rosbaud).

Ralf Ebersberg: „Der standhafte Harlekin". Tanzspiel (Ulm/D.).

Clemens Schmalstich: „Die Hochzeitsfackel". Heitere Oper (Köngsberg i. Pr., Opernhaus, unter Staats-KM Reuß).

Herbert Trantow: „Antje". Spieloper (Chemnitz, Opernhaus, unter KM Dr. Paulig).

Konzertwerke:

Henk Bading: Festlicher Prolog (Wien, Philharmoniker unter Karl Böhm).

Alfredo Casella: Orchester-Divertimento „Paganiniana" (Wien, Philharmoniker unter Karl Böhm).

Helmut Degen: „Heitere Suite" (Ludwigshafen/Rh., unter GMD Karl Friderich).

Heinrich Funk: Lieder nach Gedichten von Bierbaum, Henckell und Reindl (Jena, Sol. Hans Fuchs).

Max Gebhard: Sonate für Cello und Klavier Werk 48 (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik).

Max Gebhard: Fünf Lieder nach Texten von Hermann Claudius „Und weiter wachsen Gott und Welt" (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik, Solist Anton Gruber-Bauer).

Hans Grimm: Symphonische Dichtung für gr. Orchester auf Rilkes „Weise von Liebe und Tod des Cornetts Chr. Rilke" (Danzig, Orchester des Danziger Staatstheaters unter Karl Tutein).

Karl Höller: Sonate h-moll für Violine und Klavier Werk 30 und Sonatine für Klavier Werk 29 (Nürnberg, Sol. Udo Dammert).

Leo Justinus Kauffmann: Sinfonie (Straßburg, unter Hans Rosbaud).

Armin Kaufmann: Klaviersonate (Berlin, Gemeinschaft junger Künstler, Sol. Siegfried Schultze).

Frida Kern: 3. Streichquartett Werk 38 (Dresden, durch das Liersch-Quartett, 27. März).

Franz Knauf: „Lob der Musik". Kantate (Glatz, unter Leitung des Komponisten).

Joseph Marx: Altwiener Serenaden (Wien, Philharmoniker unter Karl Böhm).

Carl Walter Meyer: Festliche Musik für Streicher und Pauken (Königsberg, unter Leitung des Komponisten, 17. April).

Konrad Noetel: Violinsonate (Berlin, Gemeinschaft junger Künstler, Sol. Georg Kulenkampff).

Alfred W. Paetsch: „Schlesische Märchenmusik" für Kammerorchester (Danzig, Orchester des Danziger Staatstheaters unter Karl Tutein).

Hans Pfitzner: „Fons Salutifer". Chorwerk für 4 Solostimmen, großes Orchester, gem. Chor und Orgel, unter Fritz Klener, 30. April).

Adolf Prümers: „Saulus von Tarsus". Oratorium (Herne i. W.).

Hermann Reutter: Rhapsodie für Violine und Klavier (Berlin, Sol. Alma Moodie).

Erich Rhode: Violinsonate in e-moll (Nürnberg, durch Anita Portner und Lydia Waldshöfer).

Hans F. Schaub: Deutsches Tedeum (Hamburg, unter Eugen Jochum).

Philippine Schick: Kinderchöre mit Klavier. Werk 45 (Aachen, Domsingschule, 15. März).

G. A. Schlemm: Heldische Ouvertüre (Berlin, unter Erich Orthmann, 4. April).

Erich Sehlbach: Streichquartett (Essen, Peter-Quartett).

Anton Streber: Musik für Violine und Streichorchester in einem Satz (Augsburg, Sol. Erich Keller).

Anton Streber: „Herbst". Liederzyklus für eine Singstimme und Streichorchester nach Gedichten von Theodor Storm (Augsburg, Sol. Mechthild Brem).

Fritz Theil: Suite in vier Sätzen für Orchester (Dessau, unter Leitung des Komponisten, 17. März).

Hans Vogt: Sextett für Bläser und Klavier Werk 21a (Posen, 26. März).

Hans Vogt: Klavierkonzert c-moll Werk 18 (Neustrelitz, durch das verstärkte Landesorchester des Landestheaters unter KM Ernst Schmid, Sol. der Komponist, 30. März).

Robert Wagner: Orchester-Toccata (München, unter Oswald Kabasta).

Othmar Wetchy: Quartett (Wien, durch das Weißgärber-Quartett).

Hermann Maria Wette: „Sinfonietta" (Ludwigshafen/Rh., unter GMD Karl Friderich).

Hermann Wunsch: „Helden". Vier Sätze auf Texte von Hans Schwarz und Rudolf Binding (Berlin, Philharmonischer Chor unter Günther Ramin).

Für den Gesamtinhalt verantwortlich: Hauptschriftleiter Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliche Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.



ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1942 HEFT 6

Die „Woche zeitgenöſſiſcher Muſik in Wien".

Bericht von Victor Junk, Wien.

Der Reichsſtatthalter in Wien, Reichsleiter Baldur von Schirach, hat in der Zeit vom 3. bis 10. Mai 1942 in Wien eine „Woche zeitgenöſſiſcher Muſik" veranſtaltet und durch ſeine Schirmherrſchaft gefördert, die nicht als Feſtwoche, vielmehr als eine Art Arbeitstagung durchgeführt wurde. Es war damit erwünſchte Gelegenheit gegeben, eine große Zahl von ſchaffenden deutſchen Tonkünſtlern mit ihren Werken vor einem berufenen Zuhörerkreis öffentlich vorführen zu können. Dafür gebührt der Dank der deutſchen Muſiker nicht allein dem Reichsleiter, ſondern ebenſo aufrichtig ſeinem Generalkulturreferenten Walter Thomas, der die Durchführung dieſer hohen Aufgabe auf ſich genommen und mit ebenſoviel Tatkraft als Geſchick beſorgt hat.

Eine weitere dankenswerte Förderung des ſchaffenden Nachwuchſes darf darin erblickt werden, daß mit mehreren der aufgeführten Komponiſten Werkverträge abgeſchloſſen wurden, die ihnen ein ſorgenfreies Schaffen ermöglichen.

Der nachſtehende Bericht kann naturgemäß nicht erſchöpfend ſein, ſondern muß ſich auf kurze Überſichten beſchränken.

I. Orcheſter-Werke.

Die erſte Veranſtaltung galt den gefallenen Komponiſten. Der Reichsſender Wien übertrug ein Konzert des Stadtorcheſters der Wiener Sinfoniker unter der Leitung ſeines ſtändigen Dirigenten, GMD Hans Weisbach. Die dreiſätzige „Orcheſtermuſik" des an der Oſtfront gefallenen Helmut Bräutigam zeigt in ſchöner ſauberer Arbeit ein feſtliches Muſizieren, das dieſen Grundzug auch über ruhigere Stellen hin beizubehalten ſtrebt; ſie flicht ſchöne Kontraſte ein und verwendet auch rhythmiſche Schwankungen ſehr geſchickt und anſprechend, um durch Abwechſlung andauernd zu feſſeln. Ein langſamer Satz aus dem „Bläſerquintett" von Karl Maria Löbl leitete ſtimmungbereitend über zu der vom Burgſchauſpieler Ewald Balſer eindrucksvoll geſprochenen „Ode an die Gefallenen" von Joſef Weinheber. Wild aufbegehrend beginnen die beiden Stücke aus der „Elbinger Muſik" von Hellmuth Jörns, beſtehend aus Tokkata, Paſſacaglia und Fuge; in ſtrenger kontrapunktiſcher Arbeit, durch Gegenſtimmen reich verziert, ſchuf auch dieſes Werk mit dem feierlich-löſenden Schluß die erhabene Gemütsſtimmung dieſer Totenehrung.

Welch prächtige Wirkungen ſelbſt ein einfaches Streichorcheſter mit den mancherlei Kombinationen geteilter Stimmführung erzielen kann, zeigte das Konzert des Frauenſinfonieorcheſters, dem wir unter der klaren Führung ſeines derzeitigen Dirigenten Milo von Wawak die Kenntnis von drei wertvollen neueren Werken verdanken. Max Haagers „Konzert für Streichorcheſter", das zwiſchen ein- und überleitenden Sätzen konzertante Teile für Bratſchen-,

Cello- und Geigensoli einschließt, wird mit einer Tokkata und Fuge von achtunggebietender formaler Kunst abgeschlossen. Noch reicher gliedert Wilhelm Maler seine „Musik für Streichorchester", indem sie einen bunten Zyklus von älteren und neueren Tanzformen zusammenfaßt und durch eine „Sonate" krönt. Armin Kaufmanns „Musik für Horn und Streichorchester", in Wien bereits von früheren Aufführungen her bekannt, fügt in ihren drei Sätzen die Hornstimme durchaus in das Orchesterstimmgefüge ein und kommt sowohl durch straffe Rhythmik als durch die warme Gesanglichkeit des langsamen Satzes mit seinen starken Gefühlsakzenten bei aller sonstigen harmonischen und modulatorischen Unruhe zur starken Wirkung einer einheitlichen Gesamtstimmung. Der Solist Hans Koch blies seine nicht leichte Partie mit bewundernswerter Sicherheit und Virtuosität.

Den „Wiener Komponisten der Gegenwart" war ein von Staatskapellmeister Hans Gahlenbeck geleitetes besonderes Konzert vorbehalten: Egon Kornauths „Musik für Streicher" ist ganz auf Melodie eingestellt, die sie in drei ziemlich langen Sätzen mit Glück ausspinnt. Paul Königers „Kammerklavierkonzert" ist eine einsätzige kleine Sinfonie mit Klavier, deren Part Roland Raupenstrauch meisterte, ein Stück durchaus von warmem romantischen Gefühlscharakter. In sanften Farben leuchtet auch die feine und distinguierte „Pastorale Abendmusik" von Ernst Ludwig Uray. Aus gesunder melodischer Eingebung heraus hat Robert Ernst die 12 Monatsbilder aus Weinhebers „Kalendarium" in schöner formaler Rundung gestaltet; sie wurden von Walter Ludwig klang- und ausdrucksvoll gesungen; bildhaft anschaulich, ohne den sogenannten „Fortschritt" zu suchen oder in Neuerungen zu experimentieren, fließt auch diese Musik aus natürlicher Begabung, — wie denn überhaupt diese in Wien beheimateten Komponisten auf dem Boden der hier stets lebendig gebliebenen klassisch-romantischen Musiktradition glücklich ausgeharrt haben.

Vier größere Orchesterwerke bescherte uns Oswald Kabasta, der berufene Anwalt neuerer Musik. Das „Concerto grosso" des Frankfurters Kurt Hessenberg arbeitet seine rhythmisch flotten Themen flüssig, jedoch in stets dissonanter Harmonik aus, die jeder beruhigenden Kadenzierung aus dem Wege geht; auch das langsame Motiv des zweiten Satzes muß sich den wild dahinstürmenden rhythmischen Impulsen dieses temperamentvollen Neuerers unterwerfen. Johann Nepomuk David benützt zu seinem Divertimento „Kum, geselle min" reizvolle ältere Weisen mit überlegener kontrapunktischer Technik und wohltuender Frische. Robert Wagner betitelt sein aus mehreren Teilen zusammengefügtes abwechslungsreiches Orchesterstück eine „Tokkata". Mit jugendlichem Ungestüm ohne strengere Bindung an die sonst so benannte Form gibt er eine köstliche Talentprobe, mit einem Stich ins Heitere sogar, und in solcher Fülle, daß die Länge des Werkes den Witz abzustumpfen droht. Gottfried Müllers „Konzert" wirkt durch straffe Kontrapunktik und gipfelt in einer fünfstimmigen Schlußfuge, die vielleicht eine noch festere organische Steigerung vertragen hätte; von großer Leidenschaftlichkeit und vornehmer Haltung ist namentlich der schöne langsame Satz.

Einen Höhepunkt fand die Woche der Zeitgenossen in den anläßlich seines 60. Geburtstages aufgeführten Werken von Joseph Marx, dem zum Wahlwiener gewordenen Steirer. Das Orchester der Wiener Sinfoniker war diesmal geleitet von dem Leipziger GMD Paul Schmitz, der die bei Marx immer führende melodische Linie, die Üppigkeit der Klangwelt, die Polyphonie des Stimmgefüges herauszustellen und gelegentlichen Überschwang zu bändigen wußte, sodaß ein strahlendes Charakterbild dieses führenden Meisters der Ostmärker vor uns erstand. Das „Romantische Klavierkonzert", eines der frischesten und reifsten Werke von Marx, eroberte sich auch diesmal, unterstützt durch die hinreißende Kraft und den gesanglichen Anschlag von Friedrich Wührers pianistischer Kunst, sofort die Herzen der Zuhörer. Noch entschiedener kam das Gefühlsmoment zum Ausdruck in dem von Else Schürhoffs bezauberndem Alt gesungenen Zyklus „Das verklärte Jahr". Vollends die „Sinfonische Nachtmusik" mit ihrer blühenden, klaren und sparsameren Farbenwelt und ihren gelegentlichen Selbstzitaten aus früheren Werken, mit ihrer kühnen Harmonik und der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks vollendeten den Triumph des Abends.

Für das letzte große Orchesterkonzert übernahm anstelle Furtwänglers, der durch plötzliche Erkrankung verhindert war, Staatskapellmeister Leopold Ludwig, derselbe, der an der

Staatsoper als der berufene und begeisterte Vorkämpfer für die neue Musik waltet, die Direktion. Von dem Flamen Marcel Poot wurde das „Symphonische Allegro" an die Spitze des Programms gestellt, ein sicher gefügtes, rhythmisch gestrafftes vollklingendes Werk, sodann zwei Stücke von Theodor Berger, die in Wien bereits früher gehört werden konnten: die „Malinconia", eine die „Schwermut der Landschaft" malende lyrische Tondichtung für mehrfach geteiltes und daher reich klingendes Streichorchester, und das in munterer Beweglichkeit dahinrauschende „Rondino giocoso". Auch die „Hymnen für Orchester" von Karl Höller, 4 sinfonische Sätze über gregorianische Choralmelodien, waren in Wien schon zu hören; einige Formen des Stückes (Tokkata, Ricercar und Fuge) greifen auf vorklassische Bildungen zurück, die sie aber, gleichwie die „Adoration", mit stimmungmalenden harmonischen Freiheiten und Feinheiten durchziehen. Das Orchester der Philharmoniker, wie so oft der glänzende Interpret neuer Musik, löste die schwierigen Aufgaben mit Elan und sichtlicher Anteilnahme.

II. Chorwerke.

Ein Chorwerk größten Stiles ist Friedrich Reidingers „Gotische Messe", die sozusagen im Mittelpunkt der zeitgenössischen Musikwoche stand; ihre Vorzüge habe ich in unserer ZFM schon bei Gelegenheit früherer Aufführungen hervorgehoben, und sie findet außerdem eine ihrer Bedeutung und ihrer Eigenart entsprechende besondere Würdigung in diesem unsren Heft durch den Artikel von Friedrich Matzenauer, auf den hiemit zur Charakteristik des noch viel zu wenig bekannten führenden Wiener Tonsetzers ausdrücklich verwiesen sei. Der mächtige und tief innerlich beglückende Eindruck des Werkes stellte sich, dank der von Prof. Anton Konrath vorbereiteten und geleiteten und damit zur höchsten Höhe geführten glänzenden Aufführung, an der Rose Walder, Elena Nikolaidi, Anton Dermota und Georg Oeggl als Solosänger, Karl Walter an der Orgel, die Singakademie und der Lehrer-a capella-Chor sowie das Stadtorchester stärksten Anteil hatten, selbstverständlich auch diesmal wieder ein. — Schöne a capella-Chöre von erquickender Frische, ausgeführt vom Konzertchor der HJ unter der tüchtigen Leitung ihres künstlerischen Führers Gottfried Preinfalk, bildeten das freudig und begeistert aufgenommene Intermezzo in dem Konzert des Frauensinfonieorchesters: der polyphon und dramatisch gebaute Chor „Volk der fernen Grenzen" von Heinrich Spitta, und zwei volksliednahe Stücke von Felix Molzer zeigten die schönen Früchte dieser vorbildlichen Pflege des jugendlichen Gemeinschaftsgesanges.

Zu den erfreulichsten Darbietungen der Woche gehörte die der Wiener Sängerknaben. Prof. Ferdinand Großmann hatte auch diesmal wieder prächtige Arbeit geleistet, die ihm und seinen kleinen Vokalvirtuosen ebenso Ehre einbrachte, wie den aufgeführten Komponisten. Franz Burkhart eröffnete mit seinem schwungvollen vierstimmigen Chor mit Altsolo „Der Winter ist vergangen"; von edler Klangfülle ist der dreistimmige Knabenchor „Herbstseele" von Ernst Mathais, sehr geschickt gesetzt, z. T. kanonartig die drei Sprüche von Erich Marckhl nach Worten von Wilhelm Busch; satte Stimmungsfärbung erzielte Egon Kornauth mit seinem „Gesang der späten Linden", zu dem ein Klavierquintett (mit dem Komponisten am Flügel und dem stets bewährten Steinbauer-Quartett) begleitend hinzutrat; von natürlicher Frische ist auch das „Tanzlied" von Armin Kaufmann, während Leopold Emmer in den „Szenen aus dem ABC-Bilderbuch" acht der Sängerknaben Gelegenheit gab, in humorvoll-impressionistischen und dabei durchaus wohlklingenden Stückchen ihre solistische Kunst zu zeigen. Die größten Ansprüche an die Ausführenden (wie an die Zuhörer) stellten Werke der 2. Abteilung des Konzerts; so schon die verschiedenen Teile des lang ausgesponnenen „Turmgesangs" von Josef Lechthaler, der den dreigeteilten Knabenchören auch noch eine Trompetergruppe gegenüberstellt, um diese herb gesetzten musikalischen Bilder anschaulich zu machen; auch H. E. Apostel geht mit seinem auf musikalische Untermalung von philosophischen Gedanken abzielenden 6stimmigen Chor „O sage, wo du bist" in der Intellektualisierung der Musik vielleicht doch schon zu weit. Jedenfalls muß an solchen Gestaltungen die Kunst der Ausführenden doppelt bewundert werden. Dagegen geht Fritz Skorzeny mit seinem Doppelchor „Der Pirol" durch glückliche Verwendung einer den schönen Vogelgesang nachahmenden Solostimme viel eingänglichere Wege. Eine der

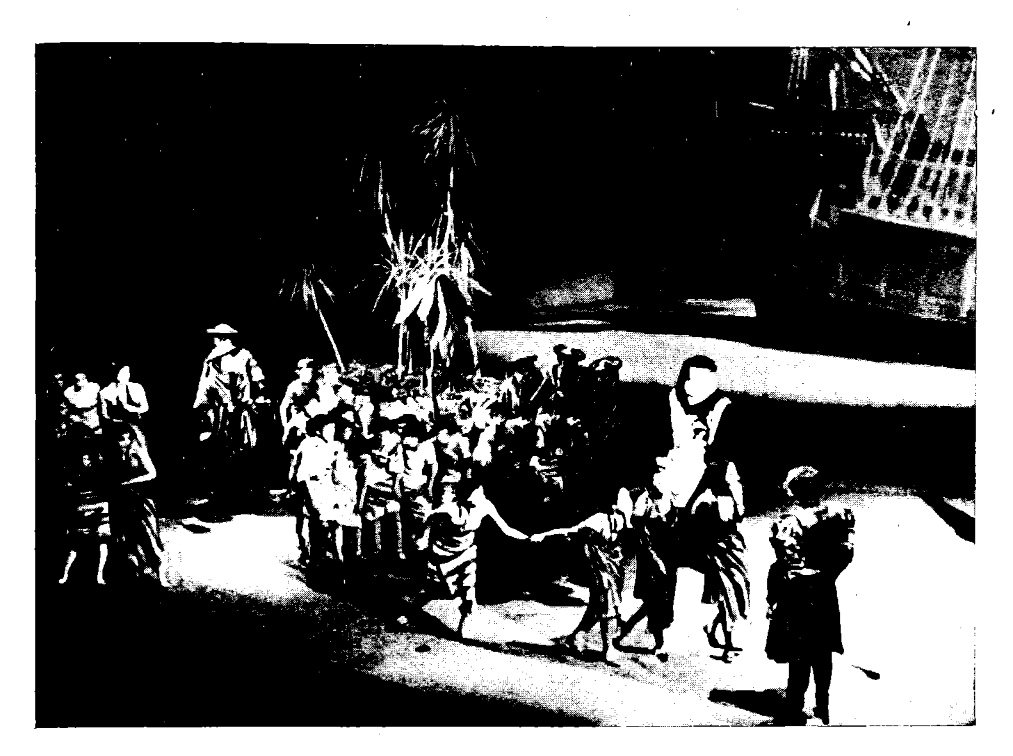
tüchtigsten Leistungen stellt der Chor „Schaffende Hände" von Walter Tschoepe dar, weil hier die einander jagenden Bilder des Textes tonmalerisch und doch mit wohlgeformter eigengesetzlicher Musik nachgezeichnet sind. Auch das „Rondell" von Robert Ernst ist von guter Führung und vornehmer Haltung. Den launischen Abschluß des an Genüssen überreichen Konzerts bildete das Vagantenlied „Circa silvae medium" von Franz Krieg; auch hier finden sich ernster gehaltene Einschübe a capella in dem flott dahindrängenden, von rhythmisierenden Instrumenten begleiteten Chor, die an die Kunst der kleinen Sänger nicht geringe Anforderungen stellten.

Mit besonderem Dank seien die Beiträge verzeichnet, die die „Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor" unter der Leitung von Hans Heinz Scholtys beisteuerte, namentlich weil sie neben Chorgesängen von Josef Lechthaler (vertreten mit dem urwüchsigen Kampfruf „Der Bauer") und Gottfried Rüdingers „Hymnen der Freude" ein in Wien noch nicht gehörtes Chorwerk Hans Pfitzners: den schwierigen achtstimmigen „Columbus", das einzige a capella-Werk des Meisters, zu meisterhafter Vorführung brachte. Dieser großartige Chor, 1905 zur Schillerfeier geschaffen, ist trotz der starken Gedanklichkeit der Schillerschen Dichtung ein durchaus blutvolles Gebilde, das mit seiner Atmosphäre an das Zeitkolorit des „Palestrina" erinnert und zugleich in seiner ideal linearen Stimmführung die viel später eingetretene Erneuerung des Chorstils anbahnte. Seine Aufführung durch den Staatsopernchor ist als eine künstlerische Tat zu werten.

III. Kammermusik und Lieder.

Auch hier gabs reiche Ausbeute an wertvoller neuer Musik. Vor allem ist da das vom „Konzerthaus-Quartett" wiederum mit unnachahmlicher Grazie gespielte 3. Streichquartett von Joseph Marx zu nennen, das bereits an anderer Stelle ausführlicher besprochen wurde und das als ein Bekenntnis zur klassischen Klarheit und Einfachheit ein beherzigenswerter Wink für die Nachfolge des ostmärkischen Meisters sein könnte. Sehr gemäßigt beschreitet auch Alfred Uhl mit seinem „Kleinen Konzert für Klarinette, Bratsche und Klavier" neue Wege; an dem entschiedenen Erfolg des reizvollen Stückes hatten die ausführenden Künstler Leopold Wlach, Erich Weis und Friedrich Wührer ihren Anteil. Bereits von früheren erfolgreichen Aufführungen her ist auch das fantasiebegabte, ernst und schön geformte Streichquartett in d-moll von Armin C. Hochstetter bestens bekannt. — Das Schneiderhan-Quartett wiederholte in seinem Konzert das vorzüglich gearbeitete schwungvolle C-dur-Streichquartett von Wilhelm Jerger, desgleichen das kultivierte, plastisch klare und eigenpersönliche von Hans Ahlgrimm und das durch freie Variationen hervorstechende flüssige und fantasievolle Quartett von Theodor Berger. — Eine Violoncell-Sonate (mit Richard Krotschak und Bruno Seidlhofer) des Frankfurters Kurt Hessenberg zeigt gegensätzliche Themen in geistvoller Durchführung auf ziemlich freier harmonischer Basis aufgebaut, wobei die stellenweise ruhig warme Kantilene über der stets aufgeregten und etwas spröden figurativen Klavierstimme schwebt. Auch die von Willi Boskovsky mit Seidlhofer zusammen gespielte Geigensonate von Walter Felix zeichnet sich durch lebhafte Motorik aus, die über manche Kühnheit im Harmonischen glücklich hinweghilft; Kadenzierung scheint grundsätzlich vermieden, sodaß auch die Schlüsse abrupt bleiben.

Auch die „Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker" nahm an der Darbietung interessanter neuerer Werke teil. Friedrich Engelbrechts „Serenade" für 15 Blasinstrumente ist ein außergewöhnlich klangvolles, wohlgeformtes Stück in einem Satz. Hans Hadamovsky zeigt andrerseits in seiner „Kleinen Abendmusik", daß auch bei kleinster Besetzung (2 Oboen, Englischhorn und Fagott) die instrumentalen Möglichkeiten gut ausgenützt und ein Reichtum an Spielarten (im Variationensatz) geboten werden kann. Karl Hermann Pilß' Oktett ist von großem melodischen Atem durchweht und verrät in der gewandten feinmaschigen Ausführung den erfahrenen Könner. Auch das 2. Oktett dieses Abends, das von Friedrich Bayer herrührt, zeichnet sich durch musikantische Frische und Gereiftheit der Gestaltung aus. Der Rheinländer Ernst Lothar von Knorr arbeitet ungleich komplizierter; seine „Bläsermusik Nr. 2", ein Quintett, legt weniger Wert auf klangliche Reize als auf

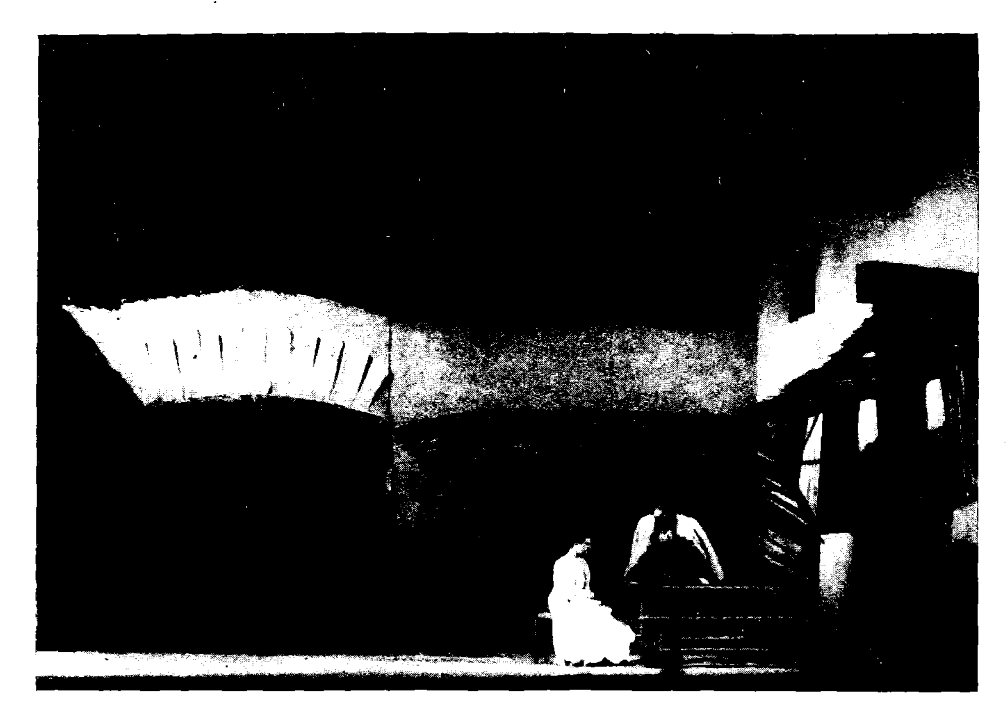


Werner Egk: „Columbus"
Landung des Columbus

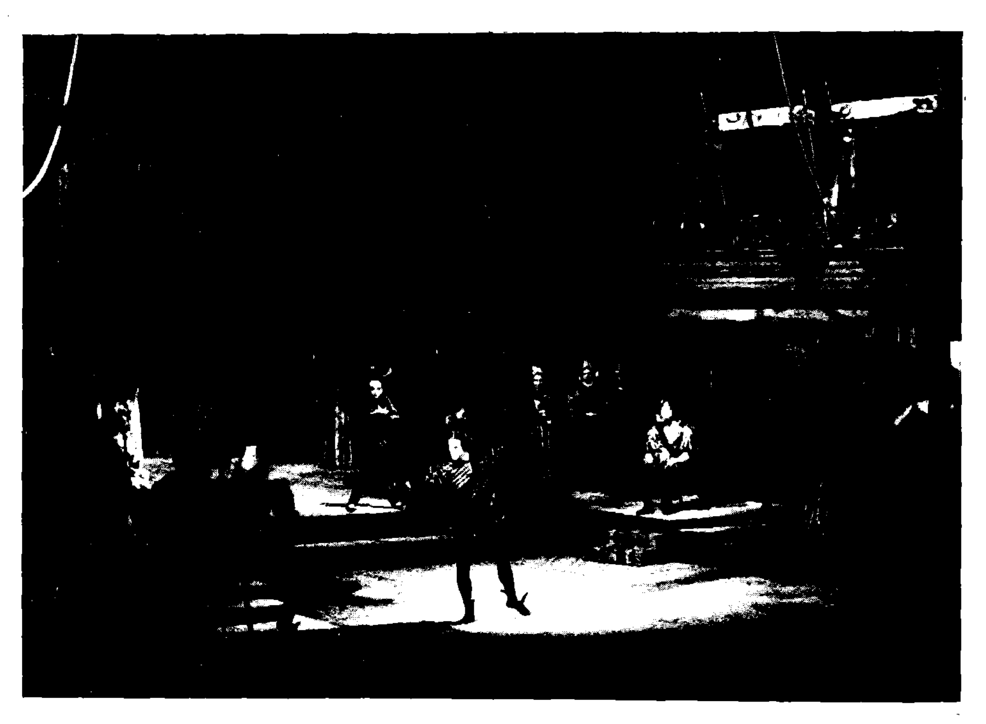


Werner Egk: „Columbus"
Columbus vor dem Rat
(Archiv der Staatsoper Wien)

Bühnenbilder aus der „Woche zeitgenössischer Musik in Wien"



Rudolf Wagner-Régeny: „Johanna Balk“
3. Akt



Werner Egk: „Joan von Zarissa“
(Archiv der Staatsoper Wien)

Bühnenbilder aus der „Woche zeitgenössischer Musik in Wien“

neuartige freie, zum Teil episodistische Gestaltungsweise, während der Flame Marcel Poot mit seiner für 14 Bläser und Schlagzeug geschriebenen „Suite" fast orchestrale Wirkungen erzielt, die durch straffe Rhythmik noch bestärkt werden; sehr schön rundet er das Werk durch ein thematisch gleichbleibendes Adagio als Vor- und als Nachspiel ab.

Auch die Mozartgemeinde und das Kulturamt der Stadt Wien reihten sich unter die Veranstalter der Woche ein, indem sie mit ausgezeichneten Kräften nebst Liedern von Othmar Wetchy, Casimir von Paszthory und Othmar Geutebrück die Trompeten-Sonate von Karl Hermann Pilß und das Streichquartett in B-dur von Ernst von Reznicek auf ein reiches Programm setzten, das noch um die ebenfalls bereits früher uraufgeführte originelle „Kammermusikoper ohne Worte", betitelt „Die Traumbuche", von Arnold Röhrling, eigentlich ein Quintett für Holzbläser und Klavier, vermehrt wurde.

An die Betrachtung der Kammermusik schließt sich füglich die nicht anders als höchst rühmliche Erwähnung des Trompeterchors der Stadt Wien an, der als eine in ihrer Art einzigartige Vereinigung schon seit langem ein ganz besonderes und durch ihn zu lebhafter Schöpferarbeit angeregtes Gebiet vorbildlich pflegt. Er steht unter der durch wiederholte Glanzleistungen erprobten Führung von Hans Heinz Scholtys. Wohlklingende „Fanfarenmusik" von Robert Ernst, eine ganz eigenartig harmonisierte „Sarabande" von Georg Metaxa wechselten ab mit ungleich schwierigeren und anspruchsvolleren Stücken, die an die Kunst der Trompetenbläser höchste Anforderungen stellen, nämlich ein rasch bewegtes „Präludium mit Fuge in b-moll" von Oskar Wagner und die eigens für dieses Konzert geschriebene „Musik für den Wiener Rathaushof" von Karl Hermann Pilß; in dem letzteren Stück wird schon durch die getrennte Aufstellung von fünf Chören eine blendende Wirkung erzielt.

Außer den bereits erwähnten Vorführungen von Liedern seien hier noch zwei Gruppen erwähnt, die das Wiener Publikum allerdings nur langsam erwärmen konnten. Die Lieder von Winfried Zillig sind gut sangbar und von natürlicher Kantilene, die sich über einer eigenwillig düstern Klavierfärbung abhebt; einige wirken archaisierend durch die etwas spröden, an das Strophenende angefügten Gesangsverzierungen. Auch die Lieder von Karl Marx sind von großem Ernst und einer gewissen lastenden Schwere, von der sich selbst der gelegentlich angeschlagene Humor (Humor in Moll!) nicht ganz losmachen kann. Auch Marx liebt es, wie Zillig, dem Gesang der Schlußzeile eine blumige Figur anzuhängen.

IV. Oper.

Am Vorabend der Woche ging Händels „Rodelinde" im Redoutensaal in Szene, als ein beziehungsreicher Auftakt für das Neue, das uns beschieden war, und das als Stil- und Formversuch in gewissem Sinne an die vorklassische Oper anknüpft. Das Streben der jüngsten Zeitgenossen, vom Musikdrama Wagners loszukommen, findet in dieser Rückwendung vielleicht eine Stütze.

Diesen Weg beschreitet am entschiedensten und rücksichtslosesten Werner Egk, dessen „Columbus" am ersten Tag dieser Woche zur Wiener Erstaufführung gebracht und am letzten Tag unter persönlicher Leitung des Komponisten wiederholt wurde. Da das Werk gelegentlich seiner Frankfurter Uraufführung eingehend erörtert ward und es mir an Raum gebricht, kann ich mich kürzer fassen, als es eine grundsätzliche Stellungnahme erheischte. Wenn wir mit diesem „Columbus" in das Meer der Zukunft segeln wollen, um mit ihm die Neue Welt der Musik, sozusagen das Amerika der Musik zu entdecken, so müssen wir all die „veralteten" Begriffe von Bühnenhandlung, von Oper und Drama, ja selbst von dem, was wir bisher unter Musik verstanden, über Bord werfen. „Bericht und Bildnis"!, also die Ablehnung jeder sinnvoll exponierten, psychologisch begründeten und dramatisch gesteigerten Handlung, die Starre der Bühne und die Unbeweglichkeit der Figuren und des Chors, die Nüchternheit des Ganzen, Ablehnung alles romantischen Zaubers, all dies läßt erkennen, daß es sich hier nicht um ein Werk blühender Fantasie, sondern des kühl abstrahierenden Verstandes, um die Frucht einer rhetorischen Begabung handelt, wie es schon allein die akademische Diskussion pro und contra durch die beiden (mit dem Talar des Richters oder des Fakultätsfachmannes gekennzeichneten) Sprecher zeigt, deren in der nüchternsten Alltagsrede gehaltene Streitgespräche jedes Aufflak-

kern von Poesie sofort ertöten muß. Die Musik selbst mit ihrer Ablehnung jeder natürlichen diatonischen Melodik, einer Deklamation, die nur nach sprachlichen, aber nicht nach musikalischen Grundsätzen gebaut ist, das Formelhafte der Motivwiederholung, schließlich die bloß illustrierende Aufgabe dieser Musik, die nicht selbstherrlich als göttliche Kunst auftritt und sich sinfonisch, d. h. mit psychologischem Gehalt, entwickelt, sondern am Worte klebt, es auch bloß illustrierend untermalt, und an Knalleffekten der Blechbläser und des Schlagzeugs Gefallen findet, wie es der Marsch zum Gesang des „Te Deum" beweist. Es ist selbstverständlich, daß unsere Staatsoper ihre allerbesten Kräfte einsetzte, um dieser Aufführung, die weithin sichtbar den starken Willen zur Gewinnung einer neuen Kunstform bezeugen sollte, all den Glanz zu geben, der eben von einer Aufführung der Wiener Staatsoper ausgeht. Unmöglich kann ich all diese Künstler aufzählen, die da mitgeholfen haben. Sie taten alle ihr Bestes. Sowohl der musikalische Leiter Leopold Ludwig als der szenische Oskar Fritz Schuh und der Schöpfer der prächtigen Bühnenbilder Wilhelm Reinking haben sich mit ernster Hingabe um den Glanz der Aufführung verdient gemacht. Nicht minder ist das Orchester zu loben, und zu bewundern. Die Darsteller waren diesmal lediglich Sänger, da sie zumeist in statischer Ruhe zu verharren haben: Paul Schöffler als Columbus, Esther Réthy und Josef Witt als königliches Paar erfüllten, ebenso wie die Träger der übrigen, kleineren Rollen, durchaus die ihnen gestellten Gesangsmöglichkeiten. Die Chöre und das Ballett waren mit gleicher Sorgfalt am Werk.

Der Aufführung des „Columbus" folgte eine Wiederholung des Egk'schen Balletts „Joan von Zarissa", wieder gepaart mit Orffs „Carmina burana". Alle diese neueren Werke hatten beste Kräfte unserer Staatsoper zu Ausführenden, und sie hatten, wie immer, in dem temperamentvollen Staatskapellmeister Leopold Ludwig den begeisterten Lenker. Er dirigierte auch die „Johanna Balk" R. Wagner-Regénys, durch die ebenfalls das radikal erneuernde Opernschaffen der jüngeren Generation repräsentiert wurde.

Es war natürlich, daß auch Richard Strauß, der seinerzeit ebenfalls als Erneuerer der dramatischen Musik vorangegangen war, in dieser Woche vertreten war, und zwar geschah dies mit „Salome", die er selbst dirigierte, mit „Elektra", die den kühnsten Vorstoß gegen das Wagnersche Musikdrama gewagt hatte, und der ungleich zarteren „Daphne"; für diese beiden Werke war Rudolf Moralt als Dirigent und Ausgestalter farbigster Klangpracht ganz hervorragend an seinem Platz.

Endlich kam bei dieser Woche zeitgenössischer Musik doch auch Hans Pfitzner zu Gehör, mit dem „Palestrina", also jenem Werk, das wohl am tiefsten in jene Regionen dringt, in denen echte dramatische Kunst und Musik zuhause sind. Das Werk war kurz vorher neu einstudiert und z. T. auch szenisch erneuert worden, Rudolf Moralt hatte auch hier die musikalische Auffrischung mit größter Gewissenhaftigkeit besorgt, vieles neu studiert und (wie z. B. die Sillaszene) ausgefeilt, und die Aufführung mit Glanz und Geschick geleitet. Er betonte manches Detail und ließ die Polyphonie dieser Musik besonders deutlich werden, ohne allerdings jene wunderbare Transparenz des Klangs zu erreichen, die uns von den Aufführungen unter Schalk oder Pfitzner her unvergeßlich im Ohre haftet. Die einzelnen Rollen hätten kaum besser besetzt sein können. Neben Josef Witt, der die Gestalt des Palestrina in ihrer ganzen ergreifenden Schlichtheit und Innerlichkeit darstellt, und neben Martha Rohs als einer ideal gestalteten Silla, ist es vor allem Hans Hotter, dessen Borromeo im Gesang wie im Spiel nicht überboten werden kann: in ihm haben wir den herrischen Kardinal, den leidenschaftlichen Kunstfreund wie den edlen Menschen vor uns, wie er vom Dichterkomponisten gedacht und ersehnt war. Alle übrigen Mitwirkenden erfüllten gleich ernst und hingegeben die ihnen gestellten künstlerischen Forderungen und halfen mit zur Erfüllung einer der höchsten Aufgaben der zeitgenössischen Bühne.

V. Vorträge.

Der von GMD Dr. Heinz Drewes in Aussicht genommene Vortrag über „Probleme der zeitgnössischen Musik" mußte leider infolge Verhinderung des Vortragenden entfallen.

Von der „Wiener Kulturvereinigung" eingeladen, sprach Karl H. Ruppel, der Kunstschriftleiter der „Kölnischen Zeitung", über die heute brennend aktuelle und sehr in den Vor-

dergrund gestellte Frage des „modernen Bühnenbildes". Die Bühnenbildnerei als eine „dienende Kunst" habe heute nicht mehr bloß den Rahmen für den Schauspieler darzubieten, sondern sie gehört mit zu den nach Auseinandersetzung drängenden geistigen Problemen. Naturalismus sei abzulehnen, nicht aber die Naturschilderung an sich. Die Wirkung des Bühnenbilds auf den Zuschauer muß eine suggestive sein: um die Vorstellungskraft des Zuhörers zu unterstützen. Es muß die „Gültigkeit des Symbols erreichen". Eben weil auch das Bühnenbild sich in den dramaturgischen Prozeß einschalten soll, muß es gelingen, vom optischen Eindruck her das ideale Wesen des Dramas zu erfassen. Die Suggestion soll also an die Stelle der Illusion treten, und diese Suggestivkraft des modernen Bühnenbildes muß dann nicht nur auf den Zuschauer, sondern auch auf den Darsteller wirken, für den es die Umwelt seiner Wirksamkeit bedeutet.

Auch Werner Egk ergriff auf Einladung der Kulturvereinigung das Wort zu einem Vortrag. Er behandelte „Fragen der zeitgenössischen Oper". Er erklärte dabei, daß er weniger über das Kunstwerk selbst, als über seine geistigen Voraussetzungen sprechen wolle. Egk erblickt in dem Zeitraum von Beethoven bis heute gegenüber der festgefügten Kunstwelt des Barock eine Epoche der fortschreitenden Auflösung sowohl nach Weltanschauung als nach Kunstformen. Das Ringen der neuen Generation geht nach etwas Neuem, das sich wohl der hohen artistischen Errungenschaften jener Vorepoche bedienen würde, aber die Wendung von der unruhigen Modulation zur Diatonik, zur Melodie, zur Urkraft des Rhythmus, von der koloristischen Überladung zur Empfindlichkeit für Farbwerte, von den komplizierten Formen der Nachromantik zu klarer und straffer Architektur werde machen müssen.

Generalkulturreferent Walter Thomas, der den Vortrag Egks einleitete, teilte nach Worten des Dankes mit, daß die Stadt Wien zur nachhaltigen Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens zwei große Kompositionspreise ausgesetzt habe: einen Beethoven-Preis, der jährlich in der Höhe von 10.000 Reichsmark zur Verleihung kommen werde, und einen Schubert-Preis von 5000 Reichsmark.

*

Dem Ringen im Reiche des immer unbegreiflich und wunderbar bleibenden künstlerischen Schaffens hat diese Wiener „Woche zeitgenössischer Musik" sicherlich durch die Anregungen im geistigen Austausch ebenso wie durch die Vorführung eigenartiger, wenngleich zum Teil noch als problematisch anzusprechender neuer Werke einen kräftigen Impuls gegeben und die lebhafte Anteilnahme des deutschen Volks an diesen wichtigen ideellen Fragen deutlich erkennen lassen.

Improvisation über einen Wiener Musiker.

Von Friedrich Matzenauer, Wien.

Die Woche zeitgenössischer Musik in Wien hat ein einziges großes Chorwerk geboten: die „Gotische Messe" von Friedrich Reidinger. Damit ist einer der wesentlichen Musiker unserer Stadt auch fürs Altreich in den Lichtkreis stärkerer Beachtung getreten.

Spät genug. Denn man muß wissen, daß Reidinger im zweiundfünfzigsten Lebensjahr steht und schon vor der Messe eine Reihe von Werken geschrieben hat, die ihn nach Können und Sein über den Rang eines Allerweltstalents hinausheben. Freilich muß man auch verstehen, daß in Wien selbst die Situation für Reidinger schwierig gewesen ist. Er hat ja nicht zu den Trabanten jener „neuen" Musik gehört, die das großenteils jüdische Vorläufer- und Vorbetertum auf Markt und Straßen ausgerufen hat. Er ist auch kein braver akademischer Vorzugsschüler gewesen, den das Wohlwollen der älteren Generation auszeichnend gefördert hätte. Er steht auf dem tragenden und nährenden Boden der Tradition im allerbesten Sinn des Worts, aber er ist kein glatter Nachtreter.

Er ist ein Wiener durch und durch, aber er verkörpert nicht den Typ des gar zu weichen, gar zu schmiegsamen und sentimentalen Komponierens, das es in Wien auch gibt, das den Augenblickserfolg für sich hat und das Ursache des bis zu einem gewissen Grade berechtigt unguten Rufes gewesen ist, in dem manche Wiener Musik steht. Bis zu einem gewissen Grade allerdings nur: denn auch in der Schmiegsamkeit, in der Aufgeschlossenheit für alle Eindrücke liegen Zeichen und Möglichkeiten des Talents.

Reidingers Wienertum zeigt einen herben, gesammelt kraftvollen Zug, zeigt einen großen Kunsternst. Sein künstlerisches und menschliches Deutschtum spricht daraus, es muß, wenn es nur die Gelegenheit dazu erhält, auch das Altreich ansprechen. Bäuerisches, Bauernkraft lebt in dieser Musik. Abkunft von Bauern tut sich kund, jener kräftig gesunde Altwiener Geist, der immer etwas von kernigem Bauernsinn bewahrt hat; denn Wien ist ja vor gut hundert Jahren noch eine Landstadt im Kranz der Gärten, Wiesen und Felder gewesen. Hauptstadt eines großen Reichs und Landstadt stillruhigen Wesens — aus solcher Doppelheit erklärt sich Wiens musikweckende, Musiker anziehende und festhaltende Kraft. Furtwängler hat in seiner Rede zum Jubiläum der Wiener Philharmoniker Brahms zitiert, der seine Liebe zu Wien einmal in den merkwürdigen Satz zusammengefaßt hat, er könne nur auf dem Dorfe leben; damit hat Brahms natürlich nicht sagen wollen, daß das kaiserliche Wien ein Dorf gewesen sei, er hat damit die sammlungfördernde, kraftgebende Ruhe, die ihm aus dem immer noch ländlichen Wien zuströmte, dankbar bezeichnen wollen.

Kraftvoll deutsches Wienertum aus Bauernstamm: in dieser Formel läßt sich Reidingers Musiker- und Menschentum zusammenfassen. Denn der Mensch bestätigt den Musiker: wie Reidinger in drei Frontjahren seine Pflicht getan hat, so hat er auch in den trüben Jahren der Überfremdung ohne Wanken und Schielen am Ideal des Reichs aller Deutschen festgehalten. So ist es ihm dazumal auch von der politischen Seite her nicht leicht gemacht worden.

Er hat auch sein Künstlerideal bewahrt. Nach all dem Gesagten dürfte es klar sein, daß es sich da nicht um eine Wiener Lokalgröße handelt, der ein Wiener Freundlichkeiten sagt oder schreibt, sondern um einen charaktervollen Künstler, der ein Recht hat, sein Werk beachtet und aufgeführt zu sehen, um einen Musiker, der seinen eigenen Weg geht, auch, wenn der nicht in allseits beliebte Gegenden führt. Und auch dann, wenn dieser Weg nicht auf jeden Fall in eine neue Landschaft führt. Auch das will betont sein, denn es zeigt, daß Reidinger nicht zu denen gehört, die, aus Nervosität oder aus Eitelkeit, das Neue an sich wollen.

Die „Gotische Messe" ist in den Jahren 1929 bis 1931 geschrieben worden. Es hat drei Jahre gebraucht, bis, in einer Zeit, die mit wertvollen Chorwerken nicht gesegnet war, diese achtunggebietende Leistung ihr klingendes Lebensrecht erweisen konnte. Oswald Kabasta hat die wichtige Uraufführung von 1934 herausgebracht. 1936, 1940 und nun wieder ist die Aufführung wiederholt worden. Das spricht schon einiges aus. Denn an Uraufführungen hat es ja nicht gemangelt, aber wie selten folgten neuerliche Wiedergaben der neuen Werke! Im Fall Reidinger und nicht nur bei der „Gotischen Messe", auch bei anderen seiner Werke ereignet es sich, daß die Hörer das Verlangen äußern, dem Gehörten wieder zu begegnen, daß auch die Musiker, die es spielen, ihr steigendes Wohlgefallen daran ausdrücken. Darin liegt ja die eigentliche Fruchtbarkeit einer künstlerischen Leistung, daß sie ihre Wirkung nicht in der einmaligen Begegnung erschöpft, daß sie den Schaffenden, die Ausführenden und die Aufnehmenden in eine Gemeinschaft zusammenbringt, die Dauer hat, die sich immer wieder erneuert, die weiter wirkt.

So ist es mit der „Gotischen Messe". Sie ist auch ein klares Symbol von Reidingers Künstlerpersönlichkeit, nicht nur ihr selbstverständliches Abbild. Sie ist grunddeutsch und grundwienerisch in einem hohen Sinn. Wiens Stephansdom mit der himmelanstrebenden Pracht seines Baues, mit der mystischen Halbhelle seines Innenraums, das Gotische, das Wiens ältester Kern und sein eigentlich altdeutscher Stil ist, hat dem Komponisten den inneren Auftrag zugerufen, diese Messe zu schaffen. Wiener Gotik: das ist Reidingers Messe. Gottgedanke, dem Deutschen zugleich Himmelflug und Tiefenschau, im Wiener Musikerherzen tönend fruchtbar geworden, der gotische Dom in der Wiener Landschaft — davon singt die „Gotische Messe".

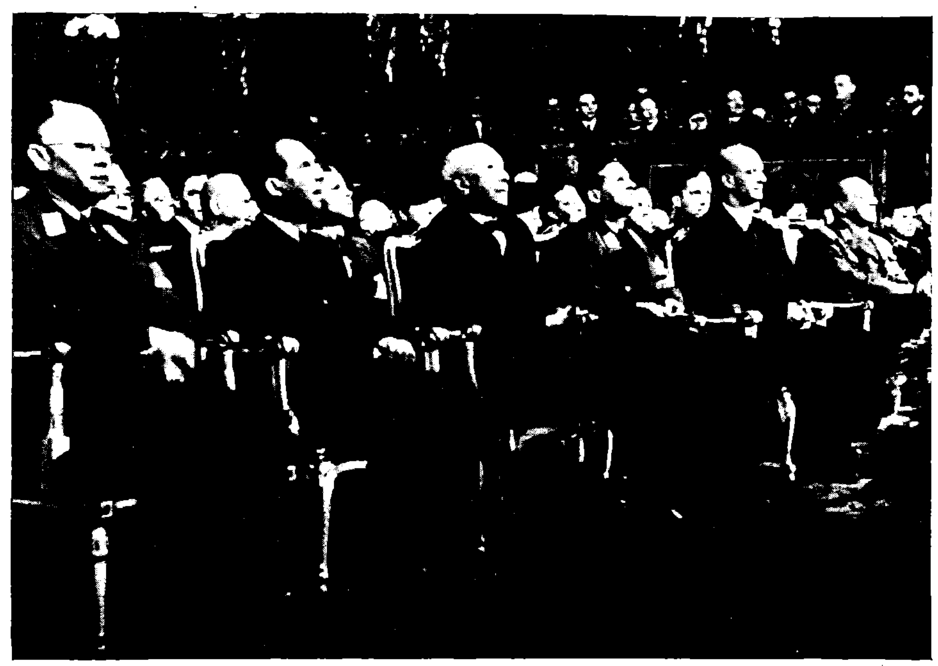
Daß sich darin ein großes und ernstes Können kundgibt, das in Franz Schmidts Schule die Bestätigung seines Grundzuges erfahren und erwiesen hat: Verantwortung gegenüber Form und Satz, Festhalten am eigentlich Absoluten der Musik, das kann hier nur betont, nicht dargetan werden. Daß eine tiefsinnig lebensvolle Verflechtung des Thematischen die innerliche Einheit des Ganzen nicht minder ausdrückt als die durchgehend verwendete gregorianische Credo-Intonation, das erlebt der Hörer, dem Leser läßt es sich nur sagen.

Die „Gotische Messe" ist neben der e-moll-Symphonie und der Oper „Römerzug" das größte



Privataufnahme

Friedrich Reidinger



(Aufnahme Franz Blaha, Wien)

Festkonzert der Wiener Philharmoniker
von links nach rechts:
Gauleiter-Stellvertreter Scharizer, Prof. Wilhelm Jerger, Richard Strauß, Reichsleiter Baldur v. Schirach, Dr. Furtwängler, Gauleiter Dr. Jury



Die Wiener Philharmoniker applaudieren Wilhelm Furtwängler
(Aufnahme Wilhelm Sturm, Wien)

Werk Reidingers. Aber es ist da noch eine Reihe kleinerer, die der Messe an Bedeutung nicht nachstehen. Da ist ein Klarinetten-Quintett von reifer Schönheit des seelischen Gehalts und der musikalischen Ausformung. Naturgefühl erfüllt es; im Untertitel — es ist das wirklich nur ein Untertitel, Erinnerung an den kunsterzeugenden Natureindruck dieses Falles — heißt es „Spätsommer in Tulfes" (nach einem Dorf in Tirol). Ein derber Bauerntanz von Echtheit der Kraft steht als Scherzo in dem Quintett — auch hier spricht wieder der Wiener Landmensch als Gestalter seines tiefsten Glücks. Da ist dann eine Eichendorff-Suite für Orchester, die in ein paar Sätzen die Stimmung des „Taugenichts" und seiner Gedichte ausmusiziert. Ein schön klingender Orchestersatz vermeldet Könnerschaft, natürlichen Klangsinn, der von Weichlichkeit, von Sentimentalität frei ist.

Da ist vor allem noch die Symphonie, die den Dank für das ausspricht, was Wildgans in seiner Lyrik dem Musiker gegeben hat, und dem Dichter im Adagio trauervoll nachsingt. Daß es diese Symphonie auch in einer Fassung für Klavierquintett gibt, bezeugt wohl nicht nur, daß der Komponist seinem Werk eine leichtere Möglichkeit des Bekanntwerdens schaffen wollte. Es darf darin wohl auch seine Liebe zur Kammermusik und zur ökonomischesten Darstellung eines Werkgehalts bemerkt werden. Denn Reidinger hat viel Kammermusik geschrieben, nicht viel an Zahl der Werke, aber an wesenhaftem Gehalt. In den beiden Streichquartetten ist das untrennbare Zusammen von starker Empfindung und kraftvoller Formgebung ein durchaus Persönliches. Form — das ist für Reidinger nicht eine Schulaufgabe und nicht eine Sache oberflächlichen Spielens, wie ihm denn Ironie und Archaisieren gleichfremd sind, Form ist ihm wahrhaft Gestaltwerdung des Musikerlebens.

Daß Wagner, Bruckner, Brahms, Schmidt auf Reidinger ihre bildende Wirkung geübt haben, braucht weder verschwiegen noch betont zu werden. Jeder kommt von irgendwoher; Hauptsache ist, daß einer seinen eigenen Weg geht, daß er ihn findet, ohne einen Pfad zu suchen, auf dem die Spur eines früheren Wanderers nur ja niemals sichtbar gewesen ist.

Herbheit und Frische, Kunst und Unmittelbarkeit bezeichnen zusammen das Wesen des Musikers Friedrich Reidinger, der heute auch als Kompositionslehrer an der Reichshochschule und als Generalsekretär der Konzerthausgesellschaft für Wiens Musikleben Wesentliches leistet.

Hundert Jahre Wiener Philharmoniker.

1842-1942

Von Victor Junk, Wien.

Es ist ein stolzes Jubiläum, das unsere Philharmoniker feiern: ein Jahrhundert im Dienste edelster deutscher Musik und zugleich an der Spitze aller Orchestervereinigungen der Welt! Aus dem Munde und der Feder von berufensten Vertretern unserer Kultur, der Musik und der Dichtkunst, aber auch des öffentlichen Lebens und der Wissenschaft sind den Wiener Philharmonikern Grüße und Glückwünsche zugekommen, aus denen der Wert und das Wesen dieser einmaligen Künstlervereinigung so recht deutlich wird. Da soll unsere ZFM nicht zurückbleiben und im Bewußtsein ihrer Verpflichtung, Rückschau zu geben über das Bedeutendste, was sich auf dem Felde des Musikschaffens und der Musikpflege ereignet hat, diese Tatsache festhalten und sich den Bezeigungen des Dankes für die Kulturtaten des Wiener Orchesters und den Glückwünschen für die Zukunft freudig anschließen.

Der Gedanke, aus den Mitgliedern des damaligen k. k. Hofopernorchesters ein berufsmäßiges, öffentlich konzertierendes Orchester zusammenzustellen, ging von dem Komponisten der „Lustigen Weiber", dem Hofopernkapellmeister Otto Nicolai, aus; er war es, der im Winter 1841/42 die Gründung plante und zusammen mit Georg Hellmesberger durchführte. Mächtig war der Widerhall, den diese Idee in den gesellschaftlichen Kreisen Wiens wachrief, und schon am 28. März 1842 fand im k. k. Redutensaal am Josefsplatz das erste dieser Konzerte statt, als „Philharmonische Akademie" betitelt, wogegen sich schon das nächstfolgende als „Philharmonisches Konzert", also mit dem Namen vorstellte, den diese Übung fortan beibehielt. Im Jahre 1870 verlegten die Philharmoniker ihre Konzerte in das damals neu errich-

tete Musikvereinsgebäude, das fortan die Stätte dieser hervorragendsten und für lange Jahrzehnte allein gebliebenen Orchesterkonzerte Wiens blieb.

Es ist bekannt, wie viel berühmte Namen mit der Leitung dieser philharmonischen Konzerte verbunden waren und sind. Auf Karl Eckert und Otto Dessoff folgte Hans Richter, als ein ragender Höhepunkt, er, der selbst als Hornist im Orchester gespielt hatte und dann bekanntlich von Wagner zur Reinschrift der „Meistersinger"-Partitur herangezogen, als der hervorragendste Verkünder des Bayreuther Meisters in der Funktion des ersten Kapellmeisters an die Wiener Oper zurückgekehrt war; im Jahre 1875 trat er auch an die Spitze der Philharmoniker und er war es, der dem Orchester die große Linie des Gestaltens gab, die sie bis heute vor allem auszeichnet: nicht allein im Hinblick auf die traditionell vornehme Programmbildung, auf die Pflege der klassischen Werke und die bedeutenden neueren Meister, Brahms, Bruckner, Smetana, Dvořák und andere, sondern auch ganz besonders in der Heranbildung und Festhaltung dessen, was wir unter dem Stil unserer Philharmoniker verstehen möchten: er ist nicht allein darin begründet, daß sich hier die besten Instrumentalisten, Virtuosen und Kammermusiker, zusammenfinden, die an sich schon große Künstler sind, auch nicht darin, daß die Wahl ihrer Dirigenten auf die bedeutendsten musikalischen Führerpersönlichkeiten fiel und fällt, sondern es wohnt ihrem Zusammenspiel etwas inne, was als geistiges Band von formender und den Ausdruck bestimmender Kraft angesehen werden muß, etwas, was sich wie von selbst in gegenseitiger Durchdringung aus der Kultur einer hundertjährigen gleichgerichteten Kunstpflege ergab. Auf ihr ruht die subtile geistvolle Ausdeutung der Kunstwerke, wie sie sich in Zeitmaß und Dynamik, in den hunderterlei Abstufungen und Schattierungen des Ausdrucks, eines empfindungsvollen Darstellungsdranges ohne Zutun des Dirigenten wie von selbst ergibt. Hier herrscht eine Tradition im besten und glücklichsten Sinne des Wortes, und die von da aus in alle Welt ausgegangenen Adepten der förmlichen Geiger- und Bläserschulen der Wiener Philharmoniker, die ganze Stammbäume bilden, haben diese Wiener Spielkultur in die ganze Welt hinausgetragen. Nach Hans Richter war es Franz Schalk, dem die Philharmoniker eine Erweiterung und Vertiefung im Ausblick auf das Neue und seine Wiedergabe verdanken; nicht allein Bruckner kam erst durch Schalk in den philharmonischen Konzerten zur vollen ihm gebührenden Geltung, auch Reger, Richard Strauß, Debussy, Respighi, Cäsar Franck, Elgar usf. wurden durch ihn heimisch. Schalk hat in Bezug auf die letzte Verfeinerung des speziellen Philharmoniker-Stiles das bleibende Verdienst, daß er an die Stelle des festliegenden indifferenzierten Systems von Tempo und Dynamik eine weichere, nachgiebigere und anschmiegsamere Interpretation mit feinsten Übergangsschattierungen herausarbeitete und so den Ausdruck im Vortrag um jene unendlichen Möglichkeiten bereicherte, die wir heute von der geistigen Ausdeutung eines sinfonischen Kunstwerkes gar nicht mehr wegdenken können. Von Schalks Nachfolgern wurde diese feinnervige Interpretationsweise übernommen und beibehalten. Namen wie Furtwängler, Knappertsbusch, Klemens Krauß oder Dr. Karl Böhm sind dafür die beredtesten Zeugen. Auf diesem eigentümlichen besonderen Stil im Spiel unserer Philharmoniker beruht ihre eigentliche Sendung für Wien, ja für die deutsche Musik überhaupt, und beruht letzten Endes auch das, was wir in ihrem Spiel als die Vollendung der Leistung ansprechen dürfen.

Telemann und Joh. Seb. Bach.

Zur 175. Wiederkehr seines Todestages, des 25. Juni 1767.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 25. Juni vor 175 Jahren starb Telemann. Wer ihn naserümpfend als „seichten Vielschreiber" bezeichnet, ist noch in den Anschauungen befangen, die etwa bis zur Jahrhundertwende bestanden. Heute ist man nach gründlichem Studium der Werke derer um Bach und Händel der Ansicht, daß die beiden großen Meister ihre Zeitgenossen nicht turmhoch überragten, sondern daß sie gewissermaßen die gigantischsten Gipfel in einer imposanten Gebirgswelt waren. Da nun Telemann von den vielen Tondichtern der Bach-Händel-Zeit einer der bedeutendsten war, ist es angebracht, Telemann und Bach zu vergleichen.

Beide waren ungefähr Altersgenossen. Bach wurde am 21. März 1685 in Eisenach, Telemann am 14. März 1681 in Magdeburg geboren. Mit 10 Jahren wurde Bach Vollwaise, während Telemann im Alter von 4 Jahren den Vater verlor und als 12jähriger in die Fremde kam, erst nach Zellerfeld und dann nach Hildesheim. Bach wurde vom 10. bis 15. Lebensjahre von seinem älteren Bruder in Ohrdruf erzogen und besuchte später die Lateinschule in Lüneburg. Bach und Telemann genossen eine gründliche humanistische Bildung.

Bach wurde, nachdem er das Gymnasium verlassen hatte, sofort Musiker. Telemann studierte von 1701 an in Leipzig die Rechte. Bach besaß, wie seine zahlreichen Eingaben beweisen, ebenfalls das Zeug zum Juristen und ließ seine beiden ältesten Söhne Jura studieren. In Leipzig gründete Telemann ein Collegium musicum, das später auch Bach leitete. Für die Thomas- und Nikolaikirche komponierte er aller 14 Tage die Kirchenmusiken. 1704 wurde er Organist und Kantor an der Neukirche, in die später Bach als Stadtkantor 8 Thomaner zum Motettensingen zu schicken hatte.

Von 1704—08 war Telemann Kapellmeister eines Grafen in Sorau und bis 1711 Hofkapellmeister und -komponist in Eisenach. Bach stand von 1708—16 in Diensten des Herzogs von Weimar und war dann 7 Jahre lang Musikdirektor beim Fürsten Leopold von Cöthen. Die Eisenacher Jahre waren Telemanns, die Cöthener Bachs glücklichste Zeit.

Als Bach nach Weimar kam, schloß er Freundschaft mit Telemann. Sie fand ihren Ausdruck u. a. darin, daß Telemann 1714 bei Philipp Emanuel Bach Pate stand. Bach wußte seinen Gevatter als Komponist zu schätzen. Ins „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach" trug er auch Kompositionen von Telemann ein und schrieb manches Telemannsche Werk ab, um es in der Thomaskirche aufzuführen.

1716 kam Telemann von Frankfurt, wo er seit 1712 als Kirchenmusikdirektor wirkte, nach Gotha. Der Herzog wollte ihn zu seinem Hofkapellmeister ernennen. Als in Weimar der Hofkapellmeister Drese gestorben war, trug sich Herzog Ernst August mit dem Gedanken, das Amt Telemann zu übertragen. Dabei überging er Joh. Seb. Bach, der aus Verärgerung darüber bald darnach einen anderen Wirkungskreis suchte.

Bach und Telemann waren bemüht, mit Händel Beziehungen anzuknüpfen. Telemann traf 1701 den damals 16jährigen in Halle an und trat mit ihm in Gedankenaustausch, während Bach von Cöthen aus vergeblich bei Händel vorsprach und später als Thomaskantor wegen Krankheit seinen Sohn Friedemann schicken mußte.

In Weimar vertonte Bach Kantatentexte von Neumeister, was auch Telemann während seiner Eisenacher Wirksamkeit tat. Die Kantaten „Ein ungefärbt' Gemüte", „Gleichwie der Schnee und Regen", „Gott lob, nun geht das Jahr", „Nun komm, der Heiden Heiland" und „Uns ist ein Kindlein" haben Bach und Telemann vertont, auch „Tritt auf die Glaubensbahn" von Franck. Es empfiehlt sich, entsprechende Kantaten beider Meister nacheinander aufzuführen. Da kann man nicht bloß die verschiedene Auffassung, sondern auch gewisse Übereinstimmungen feststellen, die in der zweiten der genannten Kantaten am deutlichsten bemerkbar sind.

Von Bach sind gegen 200 Kirchenkantaten überliefert, während von Telemann 14 Jahrgänge zu je 64 Nummern vorliegen. Bedeutend größer ist auch die Zahl der Telemannschen Passionen und Oratorien. Gleich Bach schuf Telemann auch weltliche Kantaten und Gelegenheitsmusiken. Von Bach besitzen wir leider nur 6 Orchestersuiten, von Telemann etwa 600. Dagegen hat Bach bedeutend mehr Fugen komponiert. Als Opernkomponist betätigte sich der große Thomaskantor nicht. Telemann schrieb etwa 40 Opern, darunter von Leipzig aus 4 für den Fürsten von Weißenfels, der später Bach den Titel eines Kapellmeisters verlieh.

1722 weilte Bach in Hamburg und bewarb sich ohne Erfolg um den Organistenposten an der Jakobikirche. Auch spielte er vor Reinken auf der Orgel in der Katharinenkirche. 1721 wurde Telemann Musikdirektor der 5 Hauptkirchen von Hamburg. Sein Amt hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Posten, den Bach von 1723 bis zu seinem Tod in Leipzig bekleidete.

Nach Kuhnaus Tode meldete sich Telemann 1722 als Nachfolger fürs Leipziger Tho-

maskantorat. Er wurde einstimmig gewählt, sagte aber ab*), nachdem man ihm in Hamburg eine Gehaltsaufbesserung gewährt hatte. Aus ähnlichen Beweggründen bewarb sich Bach 1714 scheinbar ums Organistenamt an der Liebfrauenkirche zu Halle.

Ihre wirtschaftlichen Belange wußten beide Meister trefflich zu wahren, wie sie auch in Preßfehden ihren Mann standen.

Gleich Bach war Telemann zweimal verheiratet. Er hatte 8 Kinder. Von Bachs 19 Kindern überlebten ihn 9. Bach starb am 28. Juli 1750, Telemann am 25. Juni 1767. Sein Nachfolger im Hamburger Amte wurde sein Patenkind Philipp Emanuel Bach.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die künstlerische Leistungsschau der Reichshauptstadt allein ist noch nicht ausschlaggebend für die Bewertung des musikalischen Lebens, wenn der Nachweis der kulturellen und sozialen Auswirkung fehlt. Dankbar würde man es begrüßen, wenn auch das Konzertleben in statistischer Erfassung ähnlichen Untersuchungen zugänglich wäre wie das Institut der Berliner Volksoper, des vielgerühmten KdF-Theaters. Seine Arbeitsergebnisse sind deshalb besonders aufschlußreich, weil es unter der Intendanz von Erich Orthmann mit seinen größtenteils völlig opernfremden Besuchern neuartige Erfahrungen sammeln konnte, die auch im Reich Beachtung verdienen. Die „Volksoper", die über 112 Orchestermusiker, 72 Chormitglieder und 42 Solisten verfügt, hat nunmehr nach siebenjährigem Bestehen 1892 Opernvorstellungen mit 57 verschiedenen Werken durchgeführt. Wie die Laufzeiten einzelner Opern in ihrer Inanspruchnahme durch das Publikum lehren, haben keineswegs leichte, volkstümliche Werke den stärksten Zuspruch. *Verdi* und *Wagner* mit zusammen 393 Vorstellungen nehmen mehr Raum ein als sämtliche „komischen" Opern, unter 135 *Mozart*-Aufführungen mit fünf Werken sind unbekanntere Schöpfungen nicht minder begehrt als die üblichen Repertoire-Stücke. Zweiundvierzigmal *Beethovens* „Fidelio", fünfundfünfzig „Rosenkavaliere" — das sind wirkliche Rekordzahlen. „Wir haben den Beweis erbracht, daß nicht Stil oder Zeitalter, sondern einzig die Kunstqualität entscheidend ist," erklärte der Dramaturg Dr. Hartleb anläßlich einer Zusammenkunft der Kunstschriftleiter auf Veranlassung der Abteilung „Kulturpresse" der Presse-Abteilung der Reichsregierung. „Die klassische Oper ist Kassenzugstück geworden, weil höchste Kunst zugleich höchste Volkstümlichkeit einschließt."

Die Volksoper, die es nunmehr nach ihrer systematischen Volkserziehung auch wagen darf, ihren KdF-Hörern schwerere Kost darzubieten, überraschte mit einer sehr sorgfältigen Inszenierung der in Berlin noch unbekannten „Hexe von Passau" aus der Feder von *Ottmar Gerster*. In Abkehr vom „Enoch Arden-Stil" bekundet Gerster hier ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in den Geist der Billingerschen Vorlage. Seine herbe, holzschnittartige Tonsprache, bar jeder Sinnlichkeit und Romantisierung, spürt unter Verwendung von Kirchentonarten und harmonischen Eigenheiten geschickt dem Stil des Mittelalters nach. Diese Musik, erfüllt von Hoheit und Strenge unter Verzicht auf mitteilsame Herzensergüsse, besitzt fesselnde Eigenwerte und Stimmungsmomente namentlich in den reichen Chorpartien und lockert die düstere Eintönigkeit des Milieus durch Einfallswechsel und Instrumentalfarben, ohne die Einheitlichkeit des Stils zu unterbrechen. Kunst und Volkstümlichkeit reichen sich die Hand, der ethische Gehalt ist unverkennbar, und im Schaffen Gersters bedeutet diese Oper zweifellos den bisherigen Gipfel der Reife. Die Inszenierung von Carl Möller stand im Verein mit Orthmanns verständnisvoller Leitung und den Solisten Gertrud Lüking, Wilhelm Schmidt, Willi Sahler u. a. auf hohem künstlerischen Niveau.

Ein weiteres Opernereignis war die Neuinszenierung von *Giordanos* „André Chenier" in der Staatsoper. Bezwungen von der Sanglichkeit der Musik und der Bühnenwirksamkeit des Textes mag man diese Oper nicht mehr auf dem Spielplan missen. Das edelste Liebespaar der Staatsoper gab den Hauptgestalten Leben: Helge Roswaenge und Maria Cebotari. Wolf Völkers Regie, Robert Hegers sichere Musikausführung verhalfen zu vollem Erfolg.

Von der Verinnerlichung des Konzertlebens, von dem Drang nach seelischen Werten und der selbstlosen inneren Verpflichtung der Komponisten sprach Prof. Paul Graener zur Einleitung eines Kammermusikabends der Reichsmusikkammer, Fachschaft Komponisten. Das Konzert begann mit einer hellfarbenen, lebensfrohen „Sonate D-dur" von *Ernst Pepping*, der mit spielerischen Aphorismen, und einer kombinationsreichen, immerhin von zwingender Logik erfüllten Klaviersonatine von *Karl Höller*. Hugo Rasch steuerte stimmungsvolle Lie-

*) Bekanntlich wählte der Leipziger Rat nunmehr Graupner und erst nach dessen Absage Joh. Seb. Bach, der sich inzwischen gemeldet hatte.

der bei. Wertvoll war das uraufgeführte Streichquartett von *Hans Bullerian*, das durch bessere Ausführung noch gewonnen hätte. Meisterhafte Technik des Kammermusikstils verhilft den gefühlstiefen Äußerungen einer weichen Seele zu künstlerischer Geltung. Zahlreiche Eigenwerte, so das originelle Scherzo, erhöhen die Bedeutung des dunkelfarbenen, sehr empfehlenswerten Werkes.

Neue Komponisten . . . Wer kennt *Heinz Wichmann*, Schüler von Schumann, Trapp und Kurt Schubert, Musikfachberater der Reichshauptstadt? Ein gediegener Musiker, der die Fähigkeit besitzt, tiefem Empfinden einen reifen formalen Ausdruck zu verleihen. Ausgezeichnet besonders die „Musik für Streichorchester" in zeitgemäßer Erneuerung vorklassischer Stilelemente voll geistiger Selbstzucht und Strenge. Mit einem „Hymnus für Orchester" nach Novalis von *Willy Burkhard* machte Eugen Jochum in einem Sinfoniekonzert der Philharmoniker bekannt. Die Gegensätze „Tag" und „Nacht" werden hier in formgerechten Dacapo-Sätzen klangsymbolisch behandelt und auf der Grundlage herber, besinnlicher Polyphonie ansprechend gedeutet. Hans von Benda bot eine „Sinfonietta" von *Artur Grenz* als Uraufführung. Mit interessanter Rhythmik, ertragreicher Lyrik und technischem Können erfüllt, weist die Neuheit manche wertvollen persönlichen Momente auf. — Ein Kompositionsabend von Lehrern des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums war mit *Harald Genzmers* gefälliger „Kleinen Suite für Streichorchester", *Gustav Bumckes* fleißiger „Suite über die Töne FHGB" und *Florizel von Reuters* sehr lebendigem, neuklassischen Klavierkonzert als Uraufführung recht anregend. Dagegen sucht man vergeblich nach einer künstlerischen Berechtigung der epigonalen Schöpfungen von *Walter Scharwenka* und *Richard Kursch*.

Auf dem Gebiet der Kammermusik begegnete man K. F. Noetels gediegener, kühnen Violinsonate und einer Klaviersonate von dem Wiener Musikpreisträger *Arno Kaufmann*, die man mit ebenso widersprechenden wie begeisterten Gefühlen entgegennahm. Ein Werk von genialem Anflug! Kaufmann ist ein Eigener. Man muß auf ihn achten. Ein weiterer Fachschaftsabend der Reichsmusikkammer vermittelte *Hermann Ungers* liebenswürdiges und stilvolles, satztechnisch mustergültiges Trio „Aus dem Siebengebirge", ernste, strenge Gesänge der Barocksphäre von *Helmut Bräutigam* und ein anspruchsvolles, gedankenreiches Trio von *Bruno Stürmer*. Große Begeisterung weckte der uraufgeführte Kinderchor-Zyklus von *Hermann Simon* „Von Ostern bis Pfingsten". Jede dieser frischempfundenen, köstlichen Weisen, dargeboten vom „Kinderchor Emmi Goedel-Dreising", wächst unmittelbar aus dem Wort in herzvoller naiver Unbekümmertheit.

Langsam verklingt die Spielzeit, um in der bevorstehenden Zeit der „Kunstwochen" neu aufzuleben. Das Städtische Orchester unter Fritz Zaun beendete seine Konzerte mit einem wohlgelungenen dreitägigen *Beethoven*-Zyklus, der das Können und die Gewissenhaftigkeit des hochbefähigten Dirigenten erneut unter Beweis stellte. Nicht unerwähnt darf die Aufführung des *Händel*schen „Messias" in der Grunewaldkirche bleiben. Hier waltet einer unserer tüchtigsten und anerkanntesten Kirchenmusiker seines Amtes: Professor Wolfgang Reimann. Es ist eine Freude, bei dieser Gelegenheit wieder einmal auf ihn verweisen zu können.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Der österlichen Aufführung von *Bachs* Matthäuspassion durch die Gürzenich-Gesellschaft folgte diejenige der Johannes-Passion durch den Bach-Verein. Unter Leitung Hans Hulverscheidts, der den im Felde stehenden Prof. Michael Schneider mit bestem Gelingen vertritt, kam eine stilgerechte und historisch ausgewogene Nachschöpfung zustande, an welcher der Chor der Gesellschaft, der Organist Kurt Beer und das Solistenquartett der Damen Sophie Hoepfel, Irmgard Pauly, der Herren Mathias Büchel und Hans Hager gemessenen Anteil hatten. Auch das Kammerorchester trug zum schönen Gelingen des Ganzen bei. Die Gesellschaft der Freunde italienischer Kunst und das Deutsch-italienische Kulturinstitut Petrarcahaus machten mit dem Cellisten Benedetto Mazzcurati und dem Pianisten Carlo Vidusso bekannt, die mit romanischer Tonfülle und Formenklarheit Werke von *Pizzetti*, *Frescobaldi*, *Boccherini* und *Brahms* wiedergaben, wobei die Einfühlung in den Geist des Norddeutschen, der freilich immer für seine Italienfreundschaft gegenseitiges Verständnis fand, rühmend hervorzuheben war. Im Rahmen eines Lieder- und Klavierabends zeigten die Sängerinnen Milly Thymian und Käte Zimmermann in Liedern von *Brahms*, *Franz*, *Unger* und *Trunk* gediegenes Können und gute Stimmkultur, wozu der ebenfalls in Köln wirkende holländische Pianist Hans Eppink mit virtuoser Überlegenheit *Schuberts* Wanderer-Fantasie und *Liszts* Mephistowalzer beisteuerte. Das letzte diesjährige Konzert junger Künstler gab der Kölner Geigerin Gerda Müllmerstedt, den Pianistinnen Lore Werner (15jährig!) und Ortrun Kellermann sowie der Sopranistin

Ilſe Hollweg Gelegenheit, ihre Konzertreife an Werken von *Mozart* bis *Pfitzner* zu erweiſen. Es ſchloß eine Reihe von Veranſtaltungen ab, die ſich ſeit Jahren aufs beſte im Kölner Muſikleben eingebürgert haben, und deren Verdienſt es iſt, einheimiſche wie auswärtige junge Begabungen zur Diskuſſion geſtellt und ihnen die Möglichkeit der Erprobung ihrer Kräfte gegeben zu haben. Auch die Kammermuſikſtunden von „Kraft durch Freude" ſtellen ſich in den Dienſt der aufſtrebenden Jugend. Das 7. der dieswinterlichen Reihe ließ den hieſigen Tenor Jean Löhe, der z. Z. noch in einem nichtmuſikaliſchen Berufe tätig iſt, als Träger eines klangſchönen Organs und Beſitzer einer erfreulichen Geſangskultur aus der Schule des, an der Rheiniſchen Muſikſchule wirkenden Aleff - Baumöller erkennen. Neben ihm zeichnete ſich das, aus den Damen Irmgard Hitzig (Geige) und Urſula Weber (Klavier) ſowie dem Celliſten Willi Emons zuſammengeſtellte Klaviertrio in *Beethovens* Werk 1 Nr. 3 wie in *Hermann Ungers* Suite „Aus dem Siebengebirge" aus, während der Kölner Komponiſt Carl Hinnenberg mit Erfolg eigene, ſchön romantiſch erfühlte Lieder begleitete. Aus Antwerpen erſchien das Philharmoniſche Quartett, geladen von der Stadt Köln, zum letzten Rathauskonzert. Es brachte als Neuheiten das Werk 99 des, in Brügge lebenden *Joſeph Ryelandt*, ein klangſchwelgeriſches, knapp geformtes Stück und Werk 67 von dem, in Gent lebenden 32jährigen *Joris Lonque*, der ſich eigenwilliger gibt und den Weg von Debuſſy zur freitonalen Richtung anſtrebt. Den beiden techniſch wie muſikaliſch gleich anſpruchsvollen Werken wurden die Gäſte (die Herren Jos van der Smiſſen, Walter van den Boom, Ernſt van der Eycken, Anton Horemans) in hervorragender Weiſe gerecht, ebenſo wie ſie in *Schuberts* a-moll-Quartett eine glänzende Leiſtung ſtiliſtiſcher Einfühlung ablegten. Sie erhielten reichen Beifall. Anſtelle des vom Auslandsamt der Dozentenſchaft der Univerſität und Muſikhochſchule geladenen Bulgaren Waſſil Tſchernaev (Geige), der in letzter Stunde erkrankte, trugen die Kölner Pianiſtinnen Friedel Frenz und Suſy Mayweg an zwei Klavieren *Händels* Aria mit Variationen, *Mozarts* D-dur-Sonate und *Max Regers* Mozart-Variationen vor und erwarben ſich durch die natürliche und muſikantiſche Spielweiſe lebhaften und verdienten Applaus. Die Berliner Pianiſtin Dorothea Winand endlich erſpielte ſich mit einem, von *Bach* bis *Chopin* führenden Programm dank geſunder Vortragskunſt einen ſtarken Erfolg. Über Muſik im alten Köln ſprach auf Veranlaſſung des Kölniſchen Geſchichtsvereins Univ.-Prof. Dr. Karl Fellerer. Anknüpfend an den kürzlichen Fund eines großen Moſaiks dicht neben dem Dom, welches intereſſante Darſtellungen altrömiſchen Muſiklebens gibt, zeigte der Redner, daß in Köln auch ſpäter in fränkiſcher Zeit und vor allem im Mittelalter durch bedeutende Muſiker vom Range des Cochläus und Glarean der Muſik eine wichtige Rolle zufiel, ebenſo wie Köln beſondere Verdienſte um die Reform der Kirchenmuſik, des Notendrucks und des Orgelbaues zukamen. Im Kölner Opernhauſe erklang wie alljährlich *Wagners* „Parſifal" als Oſterfeſtſpiel, wobei neben den tragenden Soliſten, darunter Mathias Steland in der Titelpartie, Marie Theres Henderichs als Kundry, Wilhelm Witte als Gurnemanz und Rudolf Freſe als Amfortas die beiden Hauptaufführungen von zwei Gäſten geleitet wurden: einmal von Carl Elmendorff, der ſich mehr an das Vorbild Richard Straußens und deſſen belebtere Zeitmaße als an das Mucks und Bayreuths hielt, ſodann von Erich Riede, der früher in Köln tätig war, jetzt als Muſikdirektor von Gablonz wirkt und deſſen Stabführung das Dramatiſche ebenfalls zur geſunden Grundlage nahm. Alf Björn, der Schöpfer der Bilder dieſer, von General-Intendant Prof. Alexander Spring inſzenierten Aufführung, wurde in dieſen Tagen ein Opfer eines der ſinnloſen Nachtangriffe engliſcher Flieger, mit ihm Heinz Joachim Körner, der ausgezeichnete Leiter der Orcheſterklaſſe der Staatlichen Hochſchule für Muſik. Mit ihnen hat das Kölner Muſikleben zwei ſeiner beſten Kräfte verloren. Es wird ihnen, die beide beſcheiden hinter ihrem Werk und Beruf ſich zurückhielten, ein ehrendes Andenken bewahren!

Muſik in Leipzig.

Von Willy Stark, Leipzig.

Auch am letzten Teil der Gewandhausſpielzeit ließ Hermann Abendroth neben den Großmeiſtern der Sinfonik die Komponiſten der Gegenwart in einem erfreulich ſtarkem Maße beteiligt ſein. Wieder gab es dabei zwei Erſtaufführungen. Der ſiebzigjährige *Paul Graener* kam mit ſeinem „Turmwächter-Lied" zu Wort, in dem mit dem Gedanken des Türmerliedes aus dem „Fauſt" von der Warte des Alters Rückſchau gehalten und mit der Reife eines Altmeiſters eine in langer Schaffensreihe ausgeſprochene innere Haltung bekräftigt wird. Nicht ſo in ſich geklärt erſchien dagegen die andere Erſtaufführung, das heldiſche Vorſpiel „Morgenröte des Ruhmes" von *Francesco Santo-*

liquido, dessen effektvoll-farbige Programmatik mancherlei stilistische Beziehungen aufweist und sich mit der äußeren Sinnfälligkeit des Klanggeschehens begnügt. Von *Richard Strauß* hörte man die „Sinfonia demestica", von *Pfitzner* die Kantate „Das dunkle Reich", deren grüblerischer Ernst unter Abendroths Leitung besonders eindringliche Verlautbarung fand, und das h-moll-Violinkonzert, dessen eigengängiges Wesen Georg Kulenkampff meisterhaft erschloß. Im übrigen brachten die letzten Abende Werke von *Brahms, Schubert, Beethoven* — darunter die traditionelle, diesmal besonders mitreißende Aufführung der Neunten —, *Händel* und *Dvořák*. Daß von dem böhmischen Erzmusikanten die G-dur-Symphonie seit Nikischs Tagen zum ersten Male wieder erschien, zeigt deutlich, daß es allenthalben noch ungehobene Schätze gibt. Inbezug auf Dvořák holt die Gegenwart ja mancherlei nach, so hörte man durch Max Strub sein Violinkonzert und in den Programmen der Gastorchester die Sinfonie „Aus der neuen Welt". An konzertanter Musik hörte man im Gewandhaus neben den schon erwähnten beiden Violinkonzerten *Schumanns* a-moll-Klavierkonzert von Walter Gieseking, *Bruch*- und *Schubert*-Gesänge von Elisabeth Höngen, die *Haydn*sche Quartett-Sinfonie und seine „Berenice"-Szene, von Irma Beilke gesungen. Die zuletzt genannten Werke bildeten mit zwei der bekanntesten Sinfonien zusammen das Programm eines prächtigen Haydn-Abends, mit dem Paul Schmitz mit dem Gewandhaus-Kammerorchester die Gewandhaus-Spielzeit ausklingen ließ.

Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hatte zweimal die Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen zu Gaste geladen, von ihr hörte man neben der genannten 5. *Dvořák*-Sinfonie, *Schumanns* „Vierte", *Pfitzners* Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", *Beethovens* „Achte", *Liszts* „Tasso" und als Neuheit *Walter Abendroths* A-dur-Sinfonie, ein musizierfreudiges, gleichwohl in der thematischen Arbeit kunstvoll durchgeformtes Werk. Mit erlesenen Stücken alter und neuer Zeit, darunter einem *Vivaldi*-Concerto, dem A-dur-Klarinettenkonzert von *Mozart* und *Pfitzners* „Elegie und Reigen" wartete das Gewandhaus-Kammerorchester unter Paul Schmitz in seinem KdF-Konzert auf. An kleineren Veranstaltungen bot „Kraft durch Freude" wieder einen *Mozart*-Kammermusikabend, einen Liederabend der *Reger*-Sängerin Johanna Egli und einen sehr nachahmenswerten Abend mit Gitarrenmusik, in dem einmal mit Kammermusikwerken von *Call, Giuliani, Matiegka* u. a. gezeigt wurde, daß die heute zum Schrum-schrum-Begleiter herabgesunkene „Klampfe" dereinst ein durchaus „hoffähiges", von großen Meistern der Kammermusik würdig befundenes und von Guitarristen meisterlich gehandhabtes Instrument gewesen ist.

Die sehr reiche Kammermusikpflege liegt im übrigen in den Händen des Gewandhauses, des Gohliser Schlößchens und der Konzertdirektion Jost. Je zwei Abende der letzten Reihe der Gewandhaus-Kammermusiken entfielen auf das Strub- und auf das Gewandhaus (Stiehler)-Quartett, außerdem gab es Musik des Barock durch das Kammertrio für alte Musik (Günter Ramin, Reinhard Wolf, Paul Grümmer) und eine zyklische Aufführung aller *Beethoven*schen Werke für Cello und Klavier durch Ludwig Hoelscher und Elly Ney. Die Gemeinschaft der Förderer des Gohliser Schlößchens ist gerade auf dem Gebiete der Kammermusik mit guten, oft auf den wertvollen Originalinstrumenten des Schlößchens ausgeführten Abenden unermüdlich tätig, und aus der Reihe der Jostschen Kammermusiken ragten die Abende des Quartetto di Roma, des Trio di Trieste, das mit einem Klaviertrio von *Achille Longo* bekanntmachte, des Bulgarischen Streichquartetts, das ebenfalls eine Neuheit aus seiner Heimat mitbrachte, ein klanglich äußerst kühnes Quartett von *Pipkov*, und des tüchtigen Leipziger Boche-Trios hervor. Besonderer Erwähnung sei eines Gedok-Abends getan, der ausschließlich Leipziger Musikschaffende zu Wort kommen ließ. Der formgewandte Hermann Ambrosius und der mit achtunggebietendem Ernst arbeitende Paul Hungar waren mit gehaltvollen Violinsonaten und Liedern vertreten. Weiterhin lernte man dabei neue, warmempfundene Gesänge von *Hellmuth Franke* und *Hans Grisch* kennen und erwies dem Leipziger Altmeister *Walter Niemann* die schuldige Reverenz.

Sehr umfangreich war wieder die Reihe der Solistenkonzerte, die neben vielen schon anerkannten Namen auch zahlreiche junge Kräfte einführte, die zielbewußt und technisch gut fundiert ihren Weg betreten, so Siegfried Rapp, Irene Schnering, Else Blatt, Hugo Steurer, der als Lehrer für Hochschule und Musisches Gymnasium gewonnen ward, Hans Erich Riebensahm und Manfred Evers als Pianisten, als Geiger Oskar Pensel.

Große Regsamkeit herrschte in den Chören, deren Arbeit bei mancherlei zeitbedingten Schwierigkeiten umso Anerkennenswerteres darstellt. Nur der wichtigsten Choraufführungen kann gedacht werden: voran der Thomaner unter Günther Ramin, deren regelmäßige Kantaten- und Motettenarbeit auch zwei Neuheiten vermittelte, nämlich *Zoltán Kodálys* realistisch gefärbte biblische Szene „Jesus und die Krämer" und *Johannes Weyrauchs* Orgelpartita „Jesu, deine Passion", eine liturgisch-gebundene, überzeugende Orgelmusik. Eine tief beeindruckende Aufführung der *Bach*schen Matthäuspassion am Karfreitag verdankte

man Günther Ramin, die *Schütz*sche Vertonung des gleichen Stoffes bot Friedrich Neubert mit dem Nathanael-Kirchenchor, und der Universitätschor unter Friedrich Rabenschlag ließ *Bachs* Johannespassion folgen, nachdem er sich mit einer zweimaligen Aufführung des Chorzyklus „Das Jahr" von *Pepping* mit stärkstem Erfolg für eines der markantesten Chorwerke der letzten Zeit eingesetzt hatte. Der Chor der Hochschule für Musik gedachte zweier junger Leipziger, die im Osten den Heldentod fanden: *Helmut Bräutigam* und *Wolfgang Hiltscher*. Die rührige Neue Leipziger Singakademie (Otto Didam) brachte einen nordischen Abend mit Werken von *Sibelius* und *Monrad Johansens* Chorwerk „Voluspaa". Wiederum Sibelius sang ebenfalls unter Didams Leitung der Lehrergesangverein, der außerdem Werke von *Othmar Schoeck* und *Hermann Wunsch* bot. Dem klassischen und neuzeitlichen Männerchorschaffen galt das Konzert des Leipziger Männerchores (Hans Stieber), und der Riedelverein (Max Ludwig) brachte das „Deutsche Requiem" von *Brahms*.

Die Leipziger Oper erinnerte mit einem sehr reizvollen Abend im Alten Theater daran, daß an dieser Stelle die Wiege des deutschen Singspiels stand, womit dieses vor 175 Jahren eröffnete Theater, das mit einer geschichtlichen Wende in der Schauspielkunst, woran eine am Eingang angebrachte, kürzlich enthüllte Gedenktafel für die Caroline Neuberin erinnert, verknüpft ist, sich auch in die Geschichte der Oper eingeschaltet hat. Aus diesem Anlaß fand ein *Johann Adam Hiller*-Abend statt, in dem das 1767 hier uraufgeführte, durch seine programmatische Vorrede bedeutsame Singspiel „Lottchen am Hofe" und weiterhin „Die Jagd" zur Aufführung kamen. Um die reformatorische Bedeutung der Hillerschen Werke recht würdigen zu können, müssen sie aus den geschichtlichen Zusammenhängen heraus betrachtet werden können, sonst würde das allzu naive Spiel und seine so bescheiden erscheinende musikalische Gewändung sie wohl nur als niedliche Kleinigkeiten in Erscheinung treten lassen. Es war daher recht getan, daß *Alfred Bartolitius* und *Max Elten* bis in die Äußerlichkeiten hinein das zeitgeschichtliche Milieu lebendig werden ließen, im Spiel der „Acteurs", im Bild einer primitiven Kulissenbühne, im ergötzlich-beschaulichen Rahmenspiel „des wohlbestallten Ausstattungsleiters" und sogar in dem in Breitkopf-Fraktur gedruckten „Zettel", der Christian Felix Weißen und Adam Hillern selbst einem geneigten Publico zuliebe bemühte. Nur in zwei Punkten schien die Historie nicht gewahrt: in so geschliffener Schöne wie das Gewandhausorchester unter Wolfgang A. Allio musizierte, dürfte der Instrumentalpart anno dazumalen von den wenigen „Geigern und Pfeifern" der Kochschen Theatergruppe wohl kaum erklungen sein, und während einst die Gesänge den unfertigen Kehlen von Schauspielern anvertraut waren, war diesmal mit Schaffrian, Lenz, Moskalenko, Daum, Fleischer, Allmeroth, Streckfuß und Zeithammer ein ganzer Kranz schönster Stimmen aufgeboten. Eine Premiere im Neuen Theater schließlich war von besonderer Bedeutung. Am nationalen Feiertag kam *Othmar Schoecks* „Penthesilea" zum ersten Mal nach der vor 15 Jahren erfolgten Uraufführung auf einer deutschen Bühne zur Wiederaufführung, ein Werk, das kein Opernlibretto, sondern ein Drama der Schaubühne vertont, dazu jenes, in dem die Kleistsche Wortgewalt als eine Größe für sich schuldigen Respekt erheischt. Demgemäß stellt Schoeck auch die Behandlung des Musikalischen ganz unter die Eigengesetzlichkeit der Dichtung. Schon in der Formgebung ist das Vorrecht des nur gekürzten, nicht aber abgeänderten Kleistschen Wortdramas gewahrt, die unerhörte Kraft der Sprache bleibt in vielen melodramatischen Stellen uneingeschränkt wirksam, in wenige Takte sind vielfach alle Spannungen und explosiven Entladungen der zum Bersten gefüllten Gefühlskurve mit erschreckend wilder Energie gesammelt, wiederum im Liebesduett schwingt eine gesättigte Melodik voll aus. Entsprechend ist auch die Eigenart der Instrumentierung, die dissonierendes Holz und schreckhaft grellen Blechklang gegen wenig Solostreicher und überreich beredtes Schlagzeug setzt. Ungeheuer die Anforderungen an die Sänger, die in den von der Wort- zur Tonsprache übergehenden Partien zugleich erstrangige Sprecher und Darsteller wie Sänger sein müssen. Auch von Regieführung, Dirigent und Orchester wird das Äußerste an Können und konzentriertem Ausdruck verlangt. Paul Smolny und Heinz Helmdach lösten die schwierige dramaturgische Aufgabe szenisch durch eine harte, strenge Felsenlandschaft, die durch ein fahrbares Gelände und durch wandlungsfähige Beleuchtung dem auf- und abbrandenden inneren Geschehen als Basis dient. Paul Schmitz bannte alle aufrührende Gewalt in dies leidenschaftlich erregte und unheimlich gefärbte Tongeschehen. Seelische Abgründe, Grauenhaftigkeit und Schrankenlosigkeit einer alle menschlichen Grenzen überflutenden Dämonie fanden durch Camilla Kallab eine ganz überragende Darstellung, in den übrigen schwierigen Partien Margarete Kubatzki, Ellen Winter, Margarete Bäumer u. Willi Schwenkreis, die schaudernd die erschütternde Tragik in Wort, Ton und Gebärde spürbar werden ließen. Es war ein bedeutsamer Abend für die Leipziger Oper.



Otto Nicolai



Georg Hellmesberger

Hochlöblicher Philharmonischer Verein!

Tief gerührt bittet der Gefertigte, es wolle ihm gestattet sein, sowohl Sr Hochwohlgeboren Herrn Hofkapellmeister Dr Hans Richter, Ihrem bewunderungswürdigen, unübertrefflichen Leiter, als auch allen P. T. Mitgliedern dieses höchsten Künstlervereins in der Musik für die herrliche Aufführung seiner achten, aus tiefstem Herzensgrunde zu danken! Hoch! Hoch! Hoch!

Wien, 21. Dezember 1892.

Dr Anton Bruckner

Brief Anton Bruckners an die Wiener Philharmoniker
vom 21. Dezember 1892

(Archiv der Wiener Philharmoniker)

Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Victor Junk: „Hundert Jahre Wiener Philharmoniker"


Hans Richter


Franz Schalk


Richard Strauß


Hans Knappertsbusch

(Archiv der Wiener Philharmoniker)

Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Victor Junk: „Hundert Jahre Wiener Philharmoniker"

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Mit der Neueinstudierung von *Wilhelm Kienzls* „Evangelimann“ hat die Bayerische Staatsoper auf ein Werk zurückgegriffen, das vor etwa einem halben Jahrhundert, in jener Zeit, da man dankbar jede Opernschöpfung begrüßte, die nicht durchaus im Banne Wagners stand, ein Welterfolg geworden ist. Daß mit diesem Stück trotz seiner ziemlich geringen musikalischen Schwungkraft und Ergiebigkeit auch heute ein Erfolg errungen werden kann, zeigte die Wirkung, die es jetzt — in einer allerdings auch ganz vortrefflichen Wiedergabe — auf das Münchner Publikum ausübte. Die Gründe dieser unbestreitbaren Wirkung, die einen sehr geschmacksempfindlichen künstlerischen Menschen und Musiker zunächst befremden könnten, sind leicht aufzufinden: vor allem bewegt der Stoff: das unselige Schicksal des Mathias ebenso wie das schuldbeladene Dasein des Johannes immer wieder die Gemüter, und außerdem hat es Kienzl zweifellos vorzüglich verstanden, eine Musik von wirklich einfacher, unkomplizierter und unmißverständlicher Art zu schreiben, eine Musik, die wirklich jedermann „versteht“ und namentlich den Bedürfnissen weiter Kreise des Opernpublikums nach weichen Gemütstönen sehr entgegen kommt. Man hat in der Staatsoper für die Hauptrollen dieses Werks besonders geeignete Künstler einzusetzen gehabt: so für den Evangelimann Mathias einen Meister des edlen Ausdrucksgesangs wie Julius Patzak und für die Rolle des Johannes zwei (alternierende) hervorragende Darsteller von psychologisch interessanten Charakteren: Walther Höfermayer und Hans Hotter. Künstler von solchen Graden wissen jeder Aufgabe etwas Bedeutsames abzugewinnen: so verstand es Patzak z. B. ganz ausgezeichnet, die sentimental betonte Szene mit den Kindern im zweiten Akt vom Rührseligen ins Menschlich-Ergreifende zu erhöhen, und in anderer Weise wußten auch die Darsteller des Johannes, jeder in seiner Art, diese Figur durch die hohe Kunst ihres Vortrags so über den Sonderfall Johannes Freudhofer zu erheben, daß das dunkle Seelenschicksal eines durch seine Leidenschaft in Schuld stürzenden und von dem Übermaß seiner Schuld gemarterten und zerstörten Menschen allgemeingültig sichtbar wurde. Sehr günstig besetzt war auch die Rolle der unglücklichen Martha mit Stefania Fratnik: sie brachte in ihren kurzen Szenen das Heftig-Leidenschaftliche sehr einprägsam zum Ausdruck, das im Wesen dieses Mädchens liegt, das später den Tod in den Wellen der Donau sucht. Einen Sondererfolg erntete Luise Willer mit ihrem schönen Vortrag des tränenden Lieds von der Jugendzeit. Gute Charaktertypen stellten Georg Wieter als Justiziär und Trojan-Regar (bezw. Otto Hillerbrand) als Schneider Zitterbart auf die Bühne. Rühmenswert war endlich auch die Leistung der führenden Gestalter der Aufführung: Hans Altmann als sehr geschmacksicherer und überlegener Dirigent und Herbert List als klar ordnender, alle möglichen Stimmungen und Wirkungen klug auswertender Spielleiter. Von den Bühnenbildern, die Robert Kautsky (als Gast) entworfen hatte, hatte namentlich das zweite (Szene im Hinterhof) viel Atmosphäre.

Dankbarer als für diese neue Gabe waren wir noch für zwei *Richard Strauß*-Gastspiele. Der Meister war seit Jahren nicht mehr am Pult des Nationaltheaters erschienen, und so nahm man schon die Ankündigung, daß er „Salome“ und „Daphne“ selbst hier dirigieren wolle, mit besonderer Freude auf. Die Münchner haben ihn dann auch mit aller Herzlichkeit und Begeisterung empfangen und gefeiert, die seine ehrwürdige Persönlichkeit und die er als Spender so vieler lebensvoller Stunden verdient — nicht zuletzt auch als der größte lebende Sohn der Stadt München. Beide Aufführungen wurden dem aufmerksamen Zuhörer zu reinen künstlerischen Erlebnissen durch die ruhevolle Klarheit, mit der der Meister seine beiden Werke gestaltete: das unruhvolle, funkelnde „Salome“-Drama ebenso wie die bukolische Tragödie „Daphne“. In Hinblick auf die „Salome“-Wiedergabe könnte man noch sagen, daß Richard Strauß sie sehr objektiv im Sinne einer gewissen Distanz zu diesem Werk dirigierte, nicht also im Zustand jener eigenartigen Selbstberauschung an den Klangzaubern der Partitur, der sich die Dirigenten bei dieser Oper gewöhnlich, unbewußt vielleicht, hingeben. Beweisen läßt sich diese Eindrucks-Nuance freilich nicht — aber uns schien doch, als ließe sich in dieser Darstellungsform, wie sie nun Strauß selbst gegeben hat, das ganze Stück reiner, unbeschwerter als psychologisches „Gemälde“ und als ein fernes Zeitbild genießen, so eben, wie es wohl gedacht ist und immer schon gemeint war. Für die oft gemachten Einwendungen aus ethischen Bedenken gegen den Stoff und seine Verbindung mit Musik ist bei einer so objektiven Wiedergabe kein Raum mehr — man bleibt sich bewußt, daß alles nur Spiel ist (oder auch „l'art pour l'art“, wenn man so will). Wesentliche Miteroberer des Erfolgs dieser festlichen Aufführungen wurden Hildegard Ranczak als Salome, Julius Pölzer als Herodes, Hans Hotter als Jochanaan und Elisabeth Höngen als Herodias. Bei der Interpretation der „Daphne“ kamen einem stärker als früher die besonderen Vorzüge dieser späten Musik zum Bewußtsein: die stille, goldene Leuchtkraft ihres Klangs, die blühende natürliche Schönheit ihres Melos und ihre

ſtrömende Weite. Mag man in dieſem Alterswerk vielleicht auch die aperçuhaft einprägſamen Melodie-Deviſen früherer Schöpfungen ſchwerer entdecken — ſchönere und organiſcher fließende und ſich entwickelnde, ſo ganz im Melodiſchen wurzelnde Muſik hat Strauß aber ſelten geſchrieben. Unter den Leiſtungen auf der Bühne ragte am ſtärkſten die Daphne durch Trude Eipperle hervor — man kann ſich für dieſe Partie kaum eine idealere Stimme wünſchen als ihren ſonnigen, lieblich-ſchwellenden, techniſch meiſterlich geführten Sopran.

Von den Veranſtaltungen der ausklingenden Konzertzeit mögen diesmal nur einige bedeutendere hervorgehoben ſein. Zunächſt das letzte der Städtiſchen Philharmoniſchen Konzerte, in dem Oswald Kabaſta zuerſt *Mozarts* Adagio und Fuge in c-moll K.-V. 546 (eines der großen ſpäten Werke des Meiſters, die uns ſeine Tiefe offenbaren) in einer Beſetzung für Streichorcheſter ſpielen ließ und anſchließend die Neunte von *Beethoven* brachte: eine große, erhebende Feierſtunde! Es iſt das Eigentümliche und Bedeutende von Kabaſtas Darſtellung dieſes Werks, daß er primär die rein muſikaliſche Entwicklung der Sinfonie deutlich macht und ſie nicht etwa nach einem nachempfundenen oder ſelbſt erdachten geiſtigen Programm geſtaltet. Als das ſchöne Ergebnis dieſer im perſönlichen, edel-muſikantiſchen Künſtlertemperament Kabaſtas begründeten Wiedergabeform, die ja eigentlich die natürlich gegebene iſt, empfinden wir immer den Eindruck klaſſiſchen Maßes, klaſſiſcher Ordnung in Form, Klang und Ausdruck, den Wiedergewinn von Werten alſo, die auch dieſer letzten, kühnſten Sinfonie Beethovens eigen ſind, die aber bei einer (fälſchlich „romantiſch“ genannten) Auffaſſung, die ſozuſagen hinter jeder Wendung der Partitur einen außermuſikaliſchen Gedanken, eine poetiſche oder philoſophiſche Idee wittert, nicht mehr die gebührende Beachtung finden können. Möglich iſt natürlich eine primär geiſtig-gedankliche Ausdeutung der Sinfonie ebenſo wie die muſikaliſch-muſikantiſche — wie ſtark auch die erſtere ſein kann, lehrten z. B. die ergreifenden Aufführungen Siegmund von Hauseggers.

Einiges an zeitgenöſſiſcher Muſik gab es in Kammermuſikabenden zu hören: ſo widmete z. B. das Strub-Quartett ſeine Kraft einen Abend lang nur lebenden Tonſetzern: einer feſſelnd entwickelten Fantaſie und einer lebensvollen Gigue von *Heinz Schubert*, einem ſehr ausdrucksreichen, plaſtiſch formulierten und mit überlegenem Können gearbeiteten e-moll-Streichquartett von *Carl Ehrenberg*, einer lieblich klingenden, erfreulich unbeſchwerten und doch ſehr feinnervigen Serenade von *Walter Gieſeking* und dem — ſchon früher hier erklungenen E-dur-Streichquartett von *Karl Höller*, in dem die Möglichkeiten quartettiſtiſchen Muſizierens von Reger ausgehend bis zu einer Neulandsgrenze fortgeſetzt ſind — aber wie ſoll nun dieſes neue Land ausſehen? Mit neuen Werken machte auch ein Konzert auf zwei Klavieren bekannt, das die begabten Schweſtern Lore und Heidi Walterſpiel veranſtalteten. Neben einem reizenden Duettino concertante nach Mozart von *Buſoni* und einigen feinen Stücken aus *Regers* wenig bekanntem Werk 94 (vierhändig) ſpielten ſie als Uraufführung ein Konzert für zwei Klaviere von *Siegfried Kallenberg*, ein Werk von ſtarker innerer Bewegung, ein Werk voll Kraft und Spannung, klar im Klanggefüge, plaſtiſch in der melodiſchen und harmoniſchen Geſtalt. Beſonders eindrucksvoll formten die beiden jungen Künſtlerinnen auch die *Brahms*ſchen Haydn-Variationen, deren Klavierfaſſung leider ſo ſehr von der Orcheſterform verdrängt worden ſind, daß man ſie eigentlich nie hören kann. Bemerkenswert waren weiterhin zwei Abende mit der ausgezeichneten einheimiſchen Geigerin Melanie Michaelis: der erſte brachte die drei *Brahms*-Sonaten in einer meiſterhaften Darſtellung, an der auch die hochbegabte Pianiſtin Magda Ruſy als eindringende Mitgeſtalterin reichen Anteil hatte; im zweiten Konzert ſtellte ſich die Künſtlerin mit ihrem neuen Streichquartett vor, dem außer ihr ſelbſt die jungen Inſtrumentaliſtinnen Gunta Stollwerck und Helli und Hildegard von Glenck angehören. Mit einem *Haydn* und *Mozart* gewidmeten Programm erſpielte ſich das treffliche, klangſchön, klar und beſeelt muſizierende Enſemble einen herzlichen Erfolg. Zum Schluß ſei noch eines *Max Reger*-Abends (zur Feier von des Meiſters Todestag) gedacht, der die — immer noch ſchwierige C-dur-Violinſonate Werk 72 und das phantaſiereiche erſte Klavierquintett ſowie eine Reihe beſonders ſchöner Lieder brachte. Die vorzüglichen Interpreten waren hier Franz Dorfmüller (ein unermüdlicher Vorkämpfer Max Regers), der junge Bariton der Staatsoper Joſef Knapp und die Streicher Hans König, Karl Rittner, Philipp Haaß und Joſef Disclez.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit den feierlichen Tubenklängen der Totenklage aus der „Götterdämmerung“ als Bekenntnis der Trauer um den plötzlich heimgegangenen Meiſterpianiſten Emil von Sauer eröffnete Rud. Moralt das VII. Orcheſterkonzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Die ſchwungvoll belebte Oberon-Ouverture leitete hinüber zu den beiden großen Namen, die in ſchönſter Harmonie vereint

den Höhepunkt des Wiener sinfonischen Musikschaffens des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeuteten: *Brahms* und *Bruckner*. Des ersteren „Liebesliederwalzer" wurden vom Staatsopernchor mit der von Brahms selbst beigegebenen Orchesterbegleitung mit Anmut und herzgewinnender Liebenswürdigkeit gesungen; dann trat *Bruckner* hervor mit der verhältnismäßig seltener gespielten VI. Sinfonie. Moralt baute das Werk in einer wohl gerundeten eindringlichen Wiedergabe voll Glanz und Größe auf. — Hans Weisbach führte im letzten Dunkelkonzert, umrahmt von *Wagners* Holländer-Vorspiel und *Schuberts* göttlich-langer C-dur-Sinfonie, zwei Werke von *Jean Sibelius* auf. In einer kurzen Ansprache legte er das Charakteristische dieser herben, uns noch nicht geläufigen Tonsprache des finnischen Komponisten klar, die aus der Landschaft mit ihren stimmungsvollen Wäldern und Seen verständlich wird und, wie dann auch die vorgeführten Werke bewiesen, durch Reinheit, Konsequenz und prächtigen Stimmungszauber auf die Seelen naturgebundener Menschen tiefe Wirkung ausüben muß. Dies zeigte nicht nur die einsätzige VII. Sinfonie von *Sibelius*, ein Werk von eigengesetzlicher Anlage und Form; besonders die von Lea Piltti mit dem angeborenen verständnisvollen Eindringen in diese Kunst ihrer Heimat und intensivster Gefühlszartheit gesungene lyrische Szene „Luonnotar" (eine poetische Darstellung von der Erschaffung des Sternenhimmels) gab von der wogenden Bewegtheit dieser Musik, ihren aufrauschenden und verfließenden Schauern ein eindrucksvolles und nachhaltendes Bild. — Hans Weisbach brachte uns auch *Hans Pfitzners* romantische Kantate „Von deutscher Seele", dieses Standwerk neuerer deutscher Musik, das die deutsche Seele in unvergänglichen Dichterworten und einer ebenso unvergänglichen Musik verklärt, wieder einmal zu Gehör. Für solche Musik, die in die Tiefe geht und sich nicht mit der Augenblickswirkung sinnlich berükkender Klangeffekte begnügt, ist Weisbach der berufene Mittler. Das Stadtorchester, ein trotz aller Kriegseinschränkungen stattlicher Chor (der Singakademie und des Schubertbundes) und darüber die strahlenden Stimmen der Solisten (Erika Rokyta, Luise Richartz, Josef Witt, unser neuer, vollendeter „Palestrina", und Josef von Manowarda), sie alle ermöglichten eine Aufführung, die uns für manche Unterlassungssünde Wiens gegenüber Hans Pfitzner entschädigen muß.

Das „Deutsche Philharmonische Orchester von Prag", aus dem Orchester des Prager Deutschen Theaters hervorgegangen und eine Zeit lang als „Sudetendeutsches philharm. Orchester" mit dem Sitz in Reichenberg in emsiger künstlerischer Tätigkeit, spielte bei uns zu Gaste und erntete für sich und seinen gewandten Dirigenten, GMD Joseph Keilberth, bestverdiente Anerkennung; schon *Schumanns* Genoveva-Ouverture bewies die ausgezeichnete Schulung, die Sicherheit und die klangliche Vollkommenheit des Orchesters ebenso wie die temperamentvolle, kluge und fanatische Führung des Kapellmeisters, Eigenschaften, die dann in *Dvořáks* Sinfonie „Aus der Neuen Welt" und in *Brahms* II. einen sich immer mehr steigernden Beifall und herzliche Sympathiebezeigungen auslösten. — Ein „Festkonzert der Nationen", von der Vereinigung der Auslandsjournalisten zugunsten des Roten Kreuzes veranstaltet, mit Meister Franz Lehar und Prof. Anton Konrath als Dirigenten der Wiener Sinfoniker, ließ eine Fülle schönster Stimmen der mit uns verbündeten Staaten in jubelnd aufgenommenen Gesangsvorträgen erklingen: Alda Noni für Italien, Lea Piltti für Finnland, Todor Mazaroff für Bulgarien, Maria Fedorowa für die Slowakei, Anca Jelačic für Kroatien und Else Böttcher für die Schweiz.

Aus der Kammermusik ist über mehrere Neuerscheinungen zu berichten. *Wolf-Ferraris* Streichquartett in e-moll, vom Mozarteumsquartett erfolgreich zur Wiener Erstaufführung gebracht, ist ein durchaus persönliches Werk, das die längst anerkannten Qualitäten seines Schöpfers wiederum ins hellste Licht rückt: südliche Melodieseligkeit in der vollendeten Satzkunst deutscher technischer Formung und Gestaltung. — *Zoltán Kodálys* Streichquartett Werk 10, dessen Bekanntmachung wir dem Schneiderhan-Quartett verdanken, hält sich bei aller Modernität an eine durchaus natürliche Thematik und zeigt große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, auch im Klanglichen, wo sich alles Herbe befriedigend löst; von besonderer Schönheit sind die Rezitative des 2. Satzes, der Schluß läßt allen Hexenkünsten im Rhythmischen freien, doch schließlich gebändigten Lauf. — Derselben Künstlervereinigung ist auch die Uraufführung des Streichquartetts in C-dur von *Wilhelm Jerger* zu danken, einer flott musikantischen Arbeit von bezwingendem Schwung, die starke Wirkung erzielte. — Das „Wiener Streichquartett" führte uns zwei neue Werke vor: ein Streichquartett in H-dur von *Eduard Lucerna*, eine ernste, schöne, abgeklärt reife Arbeit voll warmer Empfindung, von wirklichen Einfällen getragen, die sehr sauber zu 4 Sätzen ausgestaltet werden, deren Wirkung sich beständig steigert; bei aller Eingänglichkeit, die starke Eindrücke sichert, ist Lucernas Schreibweise neu und originell. Das 2. Streichquartett rührt von *Fritz Brandt* her und zeigt ebenfalls reinen und klaren Satz; die drei Teile sind von einer einheitlichen Grundstimmung getragen und fesseln auch durch die Verwendung farbiger Chromatik. — Das Weißgärber-Quartett spielte erstmalig das einsätzige Streichquartett von *Othmar Wetchy*, ein kurzes, aber wirkungsvolles Stück, das seine drei Teile über

einem einzigen Hauptthema aufbaut und dies sehr geschickt und fein durchführt; mit Elan gespielt, wurde es sehr beifällig aufgenommen. Am selben Abend hörten wir noch das Streichquartett von *Friedrich Törner*, das zwischen schlichter Einfachheit der Faktur und gewagter Verwendung der Ganztonleiter glücklich die Mitte hält. — Der junge rumänische Pianist Dinu Lipatti, in Wien bereits durch seine technischen und künstlerischen Fähigkeiten bekannt, führte an seinem eigenen Klavierabend auch eine Suite von *Enescu* vor, in der sich Klassizistisches mit impressionistischen und national-rumänischen Motiven vereint; er erspielte damit seinem Landsmann einen unbestrittenen großen Erfolg.

Zur Vorfeier seines 60. Geburtstages widmete die Konzerthaus-Gesellschaft *Joseph Marx* einen ganzen Abend. Selbstverständlich war es der Liedermeister Marx, der den größten Teil des Programms ausmachte. Hans Duhan und Hilde Konetzni zeigten, mit dem Komponisten am Flügel, diesen auf den verschiedenen Entwicklungsstufen seines lyrischen Schaffens. Dazwischen aber gab es die Uraufführung seines neuen, 3. Streichquartetts, das die bezeichnende Charakteristik trägt „in modo classico"; und in der Tat gibt die damit angedeutete Einschränkung der Stilrichtung des reifen Meisters diesem „klassischen Quartett" eine Haltung, die heute, wo alles nach Neuem und Niedagewesenem ausblickt, doppelt überrascht und zugleich doppelt anziehend wirkt. Mit der Klarheit Haydns und der Melodiesüße Schuberts spricht hier derselbe Marx zu uns, der uns erst kürzlich mit seinen „Altwiener Serenaden" entzückte: der grazile, duftenfüllte Themen mit seiner modernen Meisterschaft in überlegener Stimmführung verarbeitet, Heiteres und Schmachtendes in köstlich feiner, formgebundener Durcharbeitung im Satz wie im Klang erschließt und zu Triumphen führt.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissin: Mathilde Wesendonck. Die Frau und Dichterin. Heft 32/33 der „Vorträge", herausgegeben vom Kaiser-Wilhelm-Institut für Kulturwissenschaft im Palazzo zu Rom. 191 S. Rm. 1.60. Anton Schroll & Co., Wien.

Heinrich Fleischer: Christlieb Siegmund Binder (1723—1789). Mit 74 Notenbeispielen und einem thematischen Verzeichnis sämtlicher Werke. Band 3 der „Forschungsarbeiten des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig". 175 S. Broschiert Rm. 8.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Margarete Hopfer: Die Klanggestaltung auf Streichinstrumenten. Das Naturgesetz der Tonansprache. 40 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Musikalien:

J. S. Bach: 12 kleine Präludien für Anfänger für Klavier. Neubearbeitung von Oswin Keller. Rm. 1.50. Edition Cranz.

J. S. Bach: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach für Klavier. Neubearbeitung von Oswin Keller. Rm. 1.50. Edition Cranz.

Fr. Chopin: Etuden für Klavier. Neubearbeitung von Oswin Keller. Rm. 2.50. Edition Cranz.

Helene Heydt: Neun kleine Vortragsetüden über „O du lieber Augustin" und über „Hänschen klein" für Klavier. Je Rm. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

J. N. Hummel: Sonate Es-dur für Klavier. Neubearbeitung von Oswin Keller. Rm. —.80. Edition Cranz.

Max Jobst: „Inter arma". Drei Klavierstücke. Werk 30. Rm. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

W. A. Mozart: Fantasia Nr. II und Nr. III. Neubearbeitung von Oswin Keller. Rm. —.50 bzw. Rm. —.60. Edition Cranz.

Hans Pfitzner: Fons salutifer. Hymnus für gem. Chor, Orchester und Orgel. Werk 48. (E. G. Kolbenheyer.) Johannes Oertel, Berlin.

Hans Pfitzner: Zwei Männerchöre a cappella Werk Nr. 49: „Wir geh'n dahin" (Hans Franck) und „Das Schifflein" (Ludwig Uhland). Johannes Oertel, Berlin.

Ernst Schliepe: Variationen und Fuge über ein altes Lied „In stiller Nacht" für Harfe. Werk 25. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Johann Jakob Walther: Scherzi da Violino solo. Band 17 der Reichsdenkmale „Das Erbe deutscher Musik". 3. Band der Abteilung Kammermusik. Nagels Verlag, Hannover.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WALTER GEORGII: Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 300 Notenbeispielen. 488 Seiten. Atlantis-Verlag, Berlin — Zürich.

Dieses dicke Buch von fast 500 Seiten möchte die „von Musikern, Musikstudierenden und Musikfreunden empfundene Lücke ausfüllen", die seit 1899, dem Erscheinungsjahr von Weitzmann-Seifferts, nur bis um 1750 reichender „Geschichte der Klaviermusik" klafft. Mit Verlaub: ganz so schlimm ist es nun doch nicht. Es gibt wenigstens große und kleine Liebhaberbücher einer Geschichte der Klaviermusik ohne „Philologica", wie den 1898 in erster, 1901 in zweiter, 1921 in dritter Auflage erschienenen illustrierten „Prachtband" von Oscar Bie's [Jude] „Das Klavier und seine Meister" ein Buch, das alle Künste zur Darstellung bemüht. Es gibt (leider muß ich hier pro domo reden, da ja schließlich der Erfolg dafür spricht, daß es einem wirklichen Bedürfnis entgegenkam) mein seit 1907 in vielen Auflagen erschienenes „Klavierbuch" (Kahnt), eine kurzgefaßte illustrierte Geschichte der Klaviermusik als Hausbuch; es gibt so vortreffliche knappe Liebhaberbücher wie etwa Eugen Schmitz' gründliches Quelle & Meyer-Bändchen „Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel" (1919 f.) u. a.

Georgiis Werk übernimmt von Weitzmann - Seiffert die freilich viel aufgelockerter und sparsamer angewandten

„Philologica“ in Form tabellarischer „Literatur-Angaben“, müht sich aber andererseits, die wissenschaftliche Strenge und Trockenheit Seifferts durch lebensvollere Darstellung zu ersetzen. Es ist ihm vielleicht nicht durchweg gelungen; er ist auch kein Poet oder Farbenkünstler der Sprache, aber er schreibt sachlich, kritisch, sorgsam, schlicht und nicht ohne Humor, gründlich und zuweilen überraschend bildhaft charakterisierend. Ein Beispiel für viele: das Hummelsche Adagio. „Die Gesangslinie der langsamen Sätze zerstäubt Hummel in zarte Duftwölkchen, unter denen die Melodie manchmal fast erstickt“ (S. 251). — Die Bibliographie (Literatur-Angaben) ist sehr dankenswert, doch im einzelnen oft, wie man heute so schön sagt, „unausgewogen“, unsystematisch und unvollständig. Die großen Biographien der führenden Klaviermeister fehlen meist ganz — merkwürdigerweise z. B. außer Kalbeck auch alle großen Brahms-Biographen —, und statt ihrer wird nur das für den speziellen Fall im Textteil als Begründung Herangezogene verzeichnet. Also im allgemeinen weit mehr Studien und Aufsätze aus Zeitschriften, wie Bücher. Auch die Angaben der wichtigsten Sammlungen alter Klaviermusik sind unvollständig. Ein Beispiel für viele: meine Frobergiana (Senff / Simrock) war nach der wissenschaftlichen Gesamtausgabe Guido Adlers [Jude] (Österreichische Denkmäler der Tonkunst) die erste kleine Auswahl aus den Suiten Frobergers für praktische Zwecke; ebenso habe ich in den „Meisterwerken deutscher Tonkunst“ (Breitkopf & Härtel) einige Froberger-Hefte herausgegeben. Und da ich einmal bei der Herausgeber-Tätigkeit bin: Georgiis schwäbischer Landsmann Prof. Adolf Ruthardt von der Leipziger Hochschule darf als ausgezeichneter akademischer Revisor allein zahlloser Peters-Ausgaben der klassischen und romantischen Klavierliteratur so wenig in einer Geschichte der Klaviermusik fehlen, wie als namentlich im Unterrichtsfach (Etüden, Studien, Sonatinen) und im lyrischen Charakterstück (Praeludien, Passacaglia) beachtenswerter Klavierkomponist süddeutsch - nachromantischer Prägung, oder als Klavierschriftsteller (der Jahrzehnte lang führende „Wegweiser durch die Klavier-Literatur“, Hug).

Überhaupt: Leipzig ist aus der Kölner Perspektive anscheinend nur schlecht erkennbar; es fehlt hier auch ein so klaviermäßiger Akademiker der nachromantischen Leipziger Schule im besten Sinne des Wortes wie Fritz von Bose (Etüden, Praeludien, Thema mit Variationen, Sonatinen, Suite). Wir haben auch nicht so viele ausgesprochene Klavierkomponisten dieses „Genres“ in Deutschland, als daß wir sogar gute Komponisten ein wenig flach-salonvirtuoser Richtung wie etwa den Dresdener Emil Kronke ganz entbehren könnten. — Und da wir einmal bei der, leider auch meinen Vater Rudolph N. (Sonate, Händel-Variationen, Suiten, Tanzstücke, Konzert- und Charakterstücke) übergehenden nachromantischen Klaviermusik sind, so muß hier auch gesagt werden, daß der judenverdächtige, doch mangels lückenloser urkundlicher Nachweise noch freigegebene Stephen Heller keinesfalls derart mit einer halbzeiligen Namenserwähnung abgetan werden kann. Das Schönste über diesen quellfrischen Naturromantiker und poesievollen Kleinmaler der nachromantischen Klaviermusik ganz eigener Prägung (Spaziergänge eines Einsamen, Im Walde u. v. a.) hat wohl Hugo Riemann in seinen viel zu wenig beachteten „Epochen und Heroen der Musikgeschichte“ (Spemanns Goldenes Buch der Musik, zuletzt 1912, S. 192, Stephen Heller und Theodor Kirchner) gesagt.

Und das bringt mich auf die Hauptsache: das Buch ist in seinem Umfang und in seiner Einteilung bei weitem nicht — um das schöne Modewort noch einmal zu gebrauchen — „ausgewogen“ genug. Der weitaus größte Teil des Buches von den Anfängen der Klaviermusik über die Vorklassiker, Altklassiker, Wiener Klassiker, Romantiker bis zu Brahms umfaßt etwa 360 Seiten. Dieser Teil ist sein Bestes; eine imponierende, bedeutende, klug durchdachte und durchaus persönliche Leistung ersten Ranges, die reife Frucht einer konzertierenden und unterrichtenden Lebensarbeit im Klavierfach! Von da an, etwa mit und nach Reger, beginnt die Moderne. Ihren weitaus größten Teil bildet das Ausland: etwa 60 Seiten. Der kleine Rest — die deutsche Moderne — umfaßt mit Reger (11 meisterhaft darstellende und analysierende Seiten) ganze 20 (!) Seiten. Das hat sicherlich seinen verständlichen Hauptgrund darin, daß das Buch dem Autor unter den Händen in seinem Umfang wohl buchstäblich „über den Kopf gewachsen“ ist. Dies jedoch ist leider typisch deutsch: jeder Ausländer oft dritten Ranges ist uns Deutschen wichtiger und erwähnenswerter wie der Deutsche! Während also in den mit liebevollster Ausführlichkeit und Gründlichkeit geschriebenen Kapiteln über das Ausland kaum je die Werktitel, noch die Werkzahlen oder die Jahreszahlen ihres Erscheinens fehlen, flattert das Kapitelchen über die deutsche Moderne wie ein Schmetterling locker und leichtsinnig über alles hinweg. Kaum, daß es wenigstens die ja in Köln besonders gut bekannten neuromantischen Meister Joseph Haas oder Julius Weismann oder die linear-zeichnerischen oder kontrapunktischen Modernen aus den sichtlich vorzugsweise benutzten und im Vorwort besonders bedankten Verlagen Schott und Universal-Edition ein wenig ausführlicher behandelt. Die meisten müssen sich mit bloßer namentlicher Erwähnung in Klammern und kleingedruckten Anmerkungen begnügen. Gewiß hat es keinen Zweck, an fehlende Klavierwerke zu erinnern, die dem Komponisten selbst wichtig erscheinen. Aber die objektiv-sachlich entscheidenden Klavierwerke müßten doch — immer im Hinblick auf das wahrhaft opulent behandelte neutrale und feindliche Ausland — da sein.

In den ausländischen Kapiteln habe ich nur wenig Wünsche. In der brasilianischen Klaviermusik fehlen Kleinmeister wie Barrozo Netto Henry Oswald, Nepomuceno (vergleiche mein „Klavierbuch“, 6. Aufl., S. 232 f.). In der portugiesischen unter den Älteren Artur Napoleao (flache virtuose Salonsachen), unter den Nationalen Oscar da Silva und vor allem, auch als Volksliedforscher und -bearbeiter, Rey Colaço. In Holland unter den modernen Impressionisten französischer Prägung Alex Voormolen (Tableaux des Pays-Bas), unter den Radikalen Karel Mengelberg. In Italien Castelnuovo-Tedesco (Rhapsodie „Alt-Wien“). In England scheint mir Alec Rowley so unterschätzt, wie in Rußland Serge Bortkiewicz. Rowley beginnt mit Mac Dowell (Nordsee-Fantasien) und endet mit einem französierten Impressionismus (6 Impressions). Dazwischen liegen Zyklen wie die Elisabethanischen Porträts, wie der Weihnachtsabend (Dickens), die Preludes, die Englischen Tanzsuiten und viel weitere Zyklen, Suiten und Stücke. Bortkiewicz' Hauptwerke sind etwa die an den frühen Scriabin anknüpfenden 10 Preludes Werk 33, die Lamentations et Consolations, die Andersen-Märchenbilder und die Gavotte-Caprice. — In Frankreich sind die zwei Arabesken und die Bergamasker Suite nicht Debussys erste Klavierwerke. Vor ihnen schrieb er in den 80er Jahren noch eine Reihe größerer Einzelstücke für den Salon (Rêverie, Mazurka, Danse, Ballade u. a.), die seine unverkennbare Sonderart bereits in feinen Einzelzügen deutlich und viel mehr, als man es wahr haben will, verraten.

So muß ich denn dem Verfasser eigentlich noch vielmals danken, daß er mich überhaupt unter den deutschen Modernen an ein paar Stellen als Klavierkomponisten erwähnt hat. Nirgends mit auch nur einem Werk, sondern, wie auch die meisten meiner Kollegen, nur andeutungsweise in Klammer oder kleingedruckter Anmerkung. Auf die Gefahr hin, hier noch einmal pro domo, aber zugleich grade für sie, zu reden, möchte ich dazu Folgendes sagen: Man muß, will man über einen modernen Komponisten schreiben und urteilen, schon alle oder wenigstens die entscheidenden seiner Werke auch wirklich kennen. Erst dann wird man sichten und in sein „persönliches Bekenntnis“ zusammenfassen. — So hätte ein anderer Autor vielleicht meine vielen Klaviersonaten, darunter drei große — Werk 60 (Romantische), 75 (Nordische), 83 (Elegische) —, meine Werke in strengen Formen (Praeludium, Intermezzo und Fuge, Praeludium, Menuett und Capriccio, Chaconne, Introduktion und Toccata u. a.), meine großen Variationenwerke (Werk 20 Fehrs, 25 Camoens, 100 Bergidyll, 118 Nr. 2 über eine altholländische Sarabande), meine großen Suiten (Hebbel, Jacobsen, Spitzweg, Hesse), meine großen Balladen Werk 81, Impressionen nach Stephan George Werk 112, das „Hanseatische Tryptichon“

(Hamburg-Zyklus, Phantasien aus dem Bremer Ratskeller, Aus einem alten Patrizierhause), Volksmusiken (Kocheler Ländler) und Exotica (Orchideengarten, Alt-China, Japan, Pharaonenland, Magisches Buch, Bali, Exotischer Pavillon) sicherlich ebenso liebevoll und ausführlich behandelt, wie irgend einen neutralen oder feindlichen Ausländer. Er würde mich auch nicht zum „Programm-Musiker" gestempelt haben, in der irrigen und selbst in Deutschland längst widerlegten Annahme, daß meine harmlose romantische Gepflogenheit der Voransetzung poetischer, rein stimmungsmäßiger Mottos oder Gedichte ein äußeres „Programm" bedeute. Er würde, kurz gesagt, wohl erkannt haben, daß eine Lebensarbeit von rund 160 Klavierwerken, die sich heute in der ganzen klavierspielenden Welt durchgesetzt haben, nicht mehr mit dem bequemen Gemeinplatz „zahlloser lyrischer Stücke" abgetan oder in den Hintergrund geschoben werden kann.

Ich komme zum Schluß: Georgiis Geschichte der Klaviermusik ist ein außerordentlich bedeutendes, persönliches und wertvolles Buch von bleibender Gültigkeit. Es kann die große deutsche Geschichte der Klaviermusik werden, wenn Autor und Verlag sich entschließen wollten, das deutsche Gegenwartskapitel (Klaviermusik seit Reger) durch gründliche Um- und Durcharbeitung auf die imponierende Höhe der übrigen Teile zu bringen. Prof. Dr. Walter Niemann.

JOHANNES STRAUSS: „Die Meister des Klavierstils". Betrachtungen über Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms und ihre stilistischen Besonderheiten vor allem in Bezug auf Chopin. Gedruckt November 1940 bei E. Thieme, Berlin — Niederschöneweide.

Ehrfürchtige, bewundernde Andacht sowie hohe künstlerische Verantwortung vor den herrlichen Tonschöpfungen unserer großen Meister des Klavierstils klingt durch diese Seiten. J. Strauß's Betrachtungen sind das Bekenntnis eines Musikers, dessen Herz sich die Empfänglichkeit bewahrte für das unerklärbare Wunder der Tonwelt, welches „uns immer wieder auf die Knie zwingt". Darum vermag dies Buch aber auch gleich sehnsüchtige und ehrlich forschende und fragende Seelen zu entzünden und ihnen reichen Hinweis zu geben zum vertieften Schauen der Meister und ihrer Werke. Joh. Strauß hat sich in diesem Werk die höchst reizvolle und fesselnde Aufgabe gestellt, uns das Wesen eines jeden Meisters in dessen Einmaligkeit erschauen zu lassen. Zur plastischeren Heraushebung jeder Gestalt stellt er jedem Meister F. Chopin gegenüber. Dieses wohl erstmalig so klar herausgestellte Thema der Gegenüberstellung unserer großen Meister einerseits und F. Chopins andererseits, welches Strauß als Chopin-Interpret am Herzen lag, findet seine tiefste Begründung in der Tatsache, daß Chopin einen Klavierstil von einmaliger Prägung schuf, da die Tonsprache des Klaviers (von einigen Kammermusikwerken und seinen noch viel zu wenig bekannten Liedern abgesehen) für Chopin ja den Inbegriff des Tonreiches schlechthin bedeutete. Sehr viel freudig und dankbar Bejahendes möchte man zu jedem einzelnen Kapitel des Buches sagen, wenn es nicht den Umfang dieser Zeilen überschreiten würde. Man freut sich über manche sehr wesentliche hier bekundete künstlerische Auffassung. So begegnet sich Strauß in seinem hohen Berufsethos mit Jos. Pembaur (vergl. J. P. „Von der Poesie des Klavierspiels"); seine Bach-Auffassung berührt sich mit der von Albert Schweitzer und W. Gieseking. Zum Beethovenkapitel sei diese Frage gestellt: Ist das Beethovensche Staccato wirklich „abrupt" und „noch einmal so kurz als das sonst übliche"?! Schindler berichtet im Gegenteil hierzu in seiner Beethoven-Biographie von Beethovens „stets gebundenem Spiel, das zu seinen besonderen Eigenheiten im Vortrag gehörte". Auf S. 228 (Ausgabe 1845) schreibt Schindler ferner: „Das abgestoßene Spiel, besonders im Vortrage von Passagen, haßte Beethoven und nannte es „Fingertanz" oder „die Hände in der Luft führen". — Noch eine weitere Frage sei aufgeworfen in Bezug auf die Charakterdarstellung Chopins, der selbstverständlich „mit dem Polen der letzten 20 Jahre auch nicht das geringste zu tun hat": J. Strauß schreibt: „Das Schicksal Polens selbst war Chopin absolut gleichgültig, er war gänzlich apolitisch". Dieser Charakteristik sei gegenübergestellt, was Chopins Landsmann R. Koczalski in seinen 1936 erschienenen Betrachtungen über Chopin (Verlag Tischer u. Jagenberg) diesbezüglich berichtet: „Er wollte in die Heimat zurück kehren, um den Feind zu bekämpfen, aber seine zarte Gesundheit und seine polnischen und französischen Freunde haben ihn davon zurück gehalten". Ferner sei aus P. Egerts Chopin-Biographie (1936) noch folgendes hierzu wiedergegeben: „Sein Leben und Wirken ist von glühendem Patriotismus beseelt gewesen, sodaß seine Freunde den Satz prägten: „Chopin ist polnischer als Polen", An J. Elsner schrieb er am 26. Januar 1831 aus Paris: „Malfatti versucht vergeblich, mich zu überzeugen, daß jeder Künstler Kosmopolit sei. Wenn dem auch so wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, jedoch als Pole habe ich bereits das 3. Dezennium begonnen."

Anneliese Kaempffer.

Musikalien:

für Klavier

KLASSIKER-AUSGABE DES WIENER KONSERVATORIUMS: Mozart, Fantasie (c-moll), Rondo (F-dur); Hummel, Sonate (Es-dur) Werk 13. — Edition Cranz, Bruxelles — London — Leipzig.

Ich nutze die Gelegenheit einer kurzen Anzeige dieser meister- und musterhaft, ohne Überladung in Fingersatz und Phrasierung — ich mutmaße von Oswin Keller — revidierten, akademischen Klassikerausgaben, um eine Lanze für Joh. Nep. Hummel zu brechen. Gewiß — seine Klaviermusik erscheint uns heute altmodisch, etwas nüchtern und hausbacken, ohne poetische Schwungkraft und ohne größere Tiefe und Wärme — aber welch' echte, meisterlich geformte, fließend entwickelte, fein durchgezeichnete Klaviermusik ist das alles, und nicht nur die große fis-moll-Sonate oder die große Es-dur-Fantasie: Mozartscher Geist in später, frühromantischer Klassizität! Wer schreibt heute noch so ein echtes Adagio wie das dieser Es-dur-Sonate? So ein Hummelsches Adagio ist gleich dem Mozartschen ein Prüfstein für jeden feinmusikalischen Pianisten. Hier zeigt sich's, ob einer ein wahrer Künstler, oder ob er nur ein bloßer Handwerker oder Virtuos ist! Darum: ehrt unseren Meister Hummel und — spielt ihn!

Prof. Dr. Walter Niemann.

MAX JOBST: Inter arma. 3 Klavierstücke zu 2 Händen Werk 30. Rm. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Freunden der modernen linearen Musik seien diese drei knappen, konzentrierten und in ihrer herben zeichnerischen Strenge den ernsten, harten Geist der Kriegszeit sehr schön — namentlich in dem kurzen zweiten und innerlichsten der drei Stücke — widerspiegelnden Tonsätze — Tonsätze im wahren Wortsinne — empfohlen. Das Klavier ist freilich nur als das seiner Verbreitung halber gewählte „neutrale" Instrument zu verstehen. Aus dem Klavier und seiner Klangwelt heraus ist ja diese ganze Stilrichtung der neuen Klaviermusik nicht erwachsen, und Klaviermusik im älteren Sinne ist das alles nicht, als man sich diese Musik — zweistimmiger figurierter Kontrapunkt zu kurzen und ihre Lage verändernden ostinaten Bässen — ebensogut vom Streichquartett oder der Orgel oder einem Bläsertrio vorgetragen denken kann.

Prof. Dr. Walter Niemann.

HANS PFITZNER: Fünf Klavierstücke. Werk 47. Adolph Fürstner Verlag, Berlin.

Hans Pfitzner kommt uns diesmal in seinem Werk 47 mit fünf Klavierstücken. Wieviel aufbegehrender Trotz gegenüber einer ungekannten Macht ist in Nr. 1 zusammengeballt, hat hierin tönende Gestalt gewonnen, wieviel weiser, abgeklärter Frohsinn und Tändelei sprechen aus Nr. 2 und wieviel tiefe Mystik in der versonnenen Nr. 3, „Hieroglyphe". Ähnlich dem 1. Stück, wenn auch nicht mit ganz gleicher Kraft gibt sich Nr. 4, „Zerrissenheit", und eine Schumannisch verarbeitete prachtvoll innige „Melodie" zeigt vollends die tiefe, kerndeutsche Romantikernatur Pfitzners. Mit dieser „Melodie" findet der in Anlage, Idee und Klaviersatz groß gebaute Zyklus einen beglückend erlösenden Ausklang.

Grete Altstadt-Schütze.

MAX JOBST: „Duggendorfer Tänze“ für Klavier. Rm. 2.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Max Jobst hat hier in neun originellen Sätzen ebensoviel Sinn für wahres Volkstum wie Humor und Eigenart zusammengeheimnist, daß man seine helle Freude dran haben muß und den Stücken in Haus wie Konzert ebenso gerne begegnen wird. Grete Altstadt-Schütze.

MAX SEEBOTH: Konzert für Klavier und Orchester. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Max Seeboth (1904 geboren), in Magdeburg als Pianist und Musiklehrer tätig, hat mit seinem Klavierkonzert ein Stück geschaffen, das in seiner Thematik markant und eingängig, aber mehr in die Breite denn in die Tiefe geführt ist. Immerhin klingt das Werk in jeder Note, gibt ein formal geschlossenes Bild und dem Solisten dankbare Entfaltungsmöglichkeiten; und der Hörer bleibt stets im Klaren über Melodik und Harmonik, Wollen und Vollbringen.

Grete Altstadt-Schütze.

KURT HESSENBERG: Konzert für Klavier und Orchester. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Anders Kurt Hessenberg in seinem Klavierkonzert Werk 21. Es zeugt von einer ungewöhnlichen Begabung und Ideenreichtum, welch letzterer mit meisterlicher Beherrschung aller kontrapunktischen und formalen Mittel, aber auch mit besonnener Gründlichkeit durchgearbeitet ist, klanglich aber an keiner Brutalität Anstoß nimmt und damit ungeheuere Anforderungen an Spieler wie Hörer stellt. Möchte man einerseits feststellen, daß Hessenbergs Harmonik keine ist, so kann man andrerseits an feinen Stimmungsmomenten voll rhythmischer und selbst klanglicher Reize nicht vorübergehen und möchte nur bei der Länge des Werkes die Kürze jener bedauern. Immerhin eine interessante Aufgabe für den ernsten Interpreten. Grete Altstadt-Schütze.

für Gesang

SIEGMUND VON HAUSEGGER: Drei gemischte Chöre vierstimmig a cappella nach Gedichten von Josef Weinheber. — 1. Den Toten — 2. An einen Schmetterling — 3. Auf einem sonnigen Feldrain. — B. Schott's Söhne, Mainz.

Siegmund von Hausegger hat sich von dichterisch hochkaratigen, unverfälscht lyrische Stimmung ausstrahlenden Texten des Wieners J. Weinheber zu drei gemischten Chören anregen lassen, die, bei gebotenem tieferen Eindringen, dem Hörer wie dem Singenden eine edle Freude bereiten werden. Das erste Stück „Den Toten“, aus elegischer Grundstimmung auch im musikalischen Ausdruck emporblühend zur trostreichen Befeligung friedvollen Ruhens, trachtet in der Ausdeutung des Dichterworts ebenso nach der Tiefe wie das sonnendurchsogene Idyll des „Schmetterling“, dessen Tonsprache elysäische Leichte und schwebende Verklärung eignen. Nicht minder unmittelbares Bekenntnis eines dem Schöpfungswunder andächtig hingegebenen Naturgefühls ist das letzte Stück der Reihe „Auf einem sonnigen Feldrain“. Wie der Vertoner die Atemzüge des Dichterherzens belauscht und ihnen den musikalischen Ausdruck anschmiegt, zeigen die bezeichnenden Taktwechsel (echte Stimmungscäsuren!) sowie die harmonischen Feinheiten. Mit eindringender Liebe studiert und ebenso wiedergegeben dürfen diese drei Chöre einer nachhaltigen Wirkung gewiß sein!

Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

OTTO SIEGL: Alte geistliche Lieder für Sopran, Oboe (oder Violine) und Orgel (oder Klavier). Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Aus dem Konstanzer Gesangbuch (1600), dem Eichsfelder- (1690) und dem Niederländischen Gesangbuch (1626) bearbeitete Otto Siegl neben einem Lied nach Worten von Gottfried Kinkel (1840) nach einer Weise aus dem 15. Jahrhundert wertvolles altes Liedgut für Sopran, Oboe und Orgel. Ein glücklicher Griff in das Liedgut jener Zeiten! Besonders zu begrüßen ist die Wahl der Oboe, deren Klang, der Singstimme besonders nahestehend mit dieser kunstvoll verwoben ist und den Gesamteindruck wesentlich erhöht.

Leo Bechler.

K R E U Z U N D Q U E R

Hermann Stephani zum 65. Geburtstage.

Von Dr. F. Leinert, Gotha.

„Es ist eine kleine gotische Stadt an einem stillen, dunklen Fluß zwischen sanft gerundeten Hügeln, die ganz mit dichten Tann- und klaren Buchenwäldern bestanden sind. In dieser Stadt habe ich das Aequinoktium meiner Jugend verbracht; ich danke ihr die Hälfte meiner Hoffnungen und fast meine ganze geistige Zucht. Es ist Marburg an der Lahn.“ So schreibt der spanische Philosoph José Ortega y Gasset in seiner „Meditatión de El Escorial“. Hier kann Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Stephani am 23. Juni seinen 65. Geburtstag feiern. — Fernab von aller Geschäftigkeit der Großstadt lebt dieses Marburg ein stilles Leben. Was kann aber dieses nach innen gekehrte Dasein dieser Stadt besser verdeutlichen als die Kunst- insbesondere die Musikpflege. Anreger und Organisator eines intensiven Musiklebens dieses Städtchens von 25 000 Einwohnern ist Hermann Stephani, gleichzeitig dokumentiert sich hier die enge Verbundenheit von Universität und Bürgertum.

Bester Ausdruck der Vielseitigkeit Stephanis ist die Vereinigung des Amtes des Universitätsmusikdirektors mit der ao. Professur für Musikwissenschaft an der Marburger Philipps-Universität. Als der Jubilar 1921 seine Tätigkeit in Marburg begann, setzte er das von seinen Amtsvorgängern Jenner und Barth begonnene Werk tatkräftig fort. Ihm lag es vor allem am Herzen, die etwas zu einseitig in Brahmsscher Richtung orientierten musikinteressierten Kreise auch zu anderen Werken neuer Musik hinzuführen. So konnte er in unermüdlicher Probenarbeit mit Hinzuziehung einiger auswärtiger Orchesteraushilfen Bruckners IV. und VIII. und Kauns III. Symphonie zur Aufführung bringen. Und das mit einem Orchester, das vornehmlich aus Dilettanten besteht. In der Regel finden jährlich zwei Oratorienkonzerte statt; von den aufgeführten Werken seien nur genannt: Bach / Matthäus-Passion, Johannes-Passion, Weihnachtsoratorium, h-moll-Messe; Händel / Alexanderfest, Herakles, Opfer (Jephta), Feldherr (Makkabäus); Haydn / Schöpfung, Jahreszeiten; Mozart / Requiem; Beethoven / Missa solemnis; Brahms / Deutsches Requiem. — Bedenkt man noch, daß Prof. Stephani seit Beginn seiner Tätigkeit in Marburg in unermüdlicher und geduldiger Kleinarbeit, ganz auf sich selbst gestellt, oft sogar unter schwierigen Verhältnissen, sich einen Chor, ein kleines, aber leistungsfähiges collegium musicum instru-

mentale und eine Musikgemeinde geschaffen hat, so darf man diese Leistung im Vergleich mit der vielmals leichteren Arbeit mancher Dirigenten in Großstädten nicht hoch genug bewerten. Seine bezwingende Musikalität, sein jetzt immer noch wahrhaft jugendlicher Feuereifer von Begeisterungsfähigkeit und nicht zuletzt sein alle Hindernisse überwältigender gläubiger Idealismus hat ihm auch als Universitätslehrer zahlreiche Schüler zugeführt.

Umfassende philosophische Vorstudien während seiner Münchener Studentenjahre geben seiner Lehrtätigkeit und seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen eine besondere Richtung. Von seinen Schriften seien genannt: „Das Vierteltonproblem, das Verhältnis von pythagor. und naturreiner Stimmung als psychologisches Problem" (1925), „Polare Harmonik bei Beethoven" (1927). Berechtigtes Interesse erregten: „Der Charakter der Tonarten" (Regensburg, 1923; Bosse) und „Grundfragen des Musikhörens" (1925). Die beiden letztgenannten Schriften sind grundlegend und richtungweisend geworden.

Am bekanntesten wurde Hermann Stephani durch seine Neuausgaben Händelscher Oratorien: „Der Feldherr" (Makkabäus) und "Das Opfer" (Jephta). Es sind Werke, denen er eine unserem heutigen Empfinden entsprechende bessere Textlegung und Gruppierung gab. Besonders um das letztgenannte Oratorium hat sich Stephani verdient gemacht; war er es doch, der im Jahre 1911 die überhaupt erste deutsche Aufführung ermöglichte. Überzeugend ist Stephani in der praktischen Ausdeutung Händelscher Werke; in der Ausschöpfung von Idee und Gehalt verbindet sich sein Wissen um Spezialfragen der Aufführungspraxis mit echtem Musikantenum aufs glücklichste. Nicht zu vergessen sei noch seine Bearbeitung von Webers „Euryanthe" — unter den zahlreichen Bearbeitungen dieser Oper immer noch die geschickteste.

Daß Hermann Stephani zahlreiche Lieder geschrieben hat, ist leider zu wenig bekannt. Sein Bestes gibt er wohl in der Kleinform des schlichten Liedes, in seinen intimen und überaus reizvollen Kinderliedern „Kinderland" Werk 30 (Kistner).

Erwähnt seien von den zahlreichen Sammlungen noch die ausgezeichneten Gesänge nach Texten von Fritz Erdner Werk 20. Neue Ziele scheinen indessen die Gesänge Werk 70 und 74 (Texte von Juga Krannhals) anzustreben. Dazwischen liegen Liedgebilde schlichtester Form, etwa Werk 67 und 72 neben anspruchsvollen Gesängen mit eigentümlich weitausholendem Melos.

Alle, die den Menschen und Künstler Hermann Stephani kennen, wünschen ihm noch viele Jahre rüstiger Wirksamkeit, nimmermüder Arbeitsfreude und rastlosen begeisterten Einsatzes als praktischer Musiker, Pädagoge und Komponist zum Besten deutscher Musikkultur.

Zwei „Concerte" von Georg Friedrich Händel?

Von Dr. Gerhard Saupe, Weißenfels (Saale).

Fritz Zobeley veröffentlichte in der Sammlung für alte Musik „Antiqua" (Edition Schott Nr. 2317 und 2318) zwei Concerti a 4, die er in der Schönbornschen Musikbibliothek Wiesentheid in Unterfranken unter dem Namen „par le Sieur Hendel" fand. Über den Fund berichtete er ausführlich in dem Händeljahrbuch 1931 S. 104—116. Das erste Konzert ist bestimmt für Flute traversiere, Violino, Violoncello obligato und Cembalo, das zweite für zwei Violinen, Violoncello obligato und Cembalo. Beide Werke bestehen aus je vier Sätzen. Der Erwerber dieser Werke soll nach der Ansicht von Zobeley der Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn gewesen sein, der selbst Cellospieler war und der eine Reihe von Werken in seiner Bibliothek zusammengetragen hat, in der obligate Cellostimmen vorkommen. Obwohl Zobeley versucht, auf Grund stilkritischer Untersuchungen nachzuweisen, daß diese beiden Concerte wirklich von Händel sind, muß er doch in dem Aufsatz zugeben, daß keines der Themen der vorliegenden acht Sätze in einem anderen Werke Händels, auch nur andeutungsweise, wiederkehrt. Das Heranziehen von stilistischen Parallelen aus Frühwerken Händels ist nicht überzeugend für Händels Autorschaft, da es sich meistens um Stellen handelt, die typisch für die ganze Zeit sind und keinerlei persönlichen Stil Händels verraten. Man könnte diese Stellen durch Beispiele aus Werken anderer Komponisten vermehren. Auffallend ist Zobeleys Bemerkung, daß diese Werke zu „Concerten" durch nachträgliche Hinzufügung eines concertanten Parts für Cello auf Wunsch des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn erweitert wurden. Es ist m. E. ganz unmöglich, daß diese Werke ursprünglich als Trios für zwei Melodieinstrumente und Cembalo (Continuo) komponiert sind; ihrer ganzen Konzeption nach gehört die obligate Cellostimme von Anfang an dazu. Sie kann nicht erst später hinzugefügt sein. In keinem Werk Händels, vor allem keinem „Concerto grosso", kommen ähnliche „concertante" Stellen für Cello vor.

Das alles zusammen genommen müßte genügen, an der Echtheit zu zweifeln, trotz der Angabe von Händels Namen. Es geht leider vieles noch unter Händels Namen, was sicherlich unecht ist.

Zobeley hat an einigen Stellen seines Aufsatzes selbst durchblicken lassen, daß er nicht ganz sicher über Händels Autorschaft ist. Auch Professor Steglich hatte Bedenken geäußert, wie er mir in einem

Briefe mitteilte. Kurt Taut fügt seiner Erwähnung d[...]
Schrifttums über G. Fr. Händel (Händeljahrbuch 1933) [...]
fraglich. Nun fand ich bei Studien über Georg Philipp T[...]
dieser beiden Werke ist. Das erste „Concerto" ist überliefert [...] ann Stephani
Bassono et Cembalo von Georg Philipp Telemann. Die Stim[...] Musik-
bibliothek in Darmstadt, die sehr viele Werke Telemanns besitzt [...] III.
Autograph Telemanns, sondern um eine Abschrift. Jedoch liegen [...]
beglaubigten Werken Telemanns, sodaß ein Zweifel an der Urheb[...]
Ms. 3775 (633).) Man vergleiche hierzu die leider ungedruckte Dissertat[...]
Philipp Telemanns Instrumentalkammermusik (München 1924) S. 81 und [...]
dazu unter F 3.

Das andere „Concerto" konnte ich bis jetzt nicht in einer Bibliothek unter[...] Jedoch kommt das Hauptthema des ersten Satzes in D-dur wieder vor in der S[...] Cembalo in B-dur im dritten Satz von G. Ph. Telemann. (Sechs Sonatinen von [...] Violine und Klavier herausgegeben von Karl Schweickert in der Edition Schott Nr. [...]

Damit ist wohl auch hier die große Wahrscheinlichkeit gegeben, daß dieses „Conce[...]" von Telemann ist. Die Sonatinen sind datiert vom 12. September 1718 (Ms. in der Leipziger S[...]bliothek).

Sicherlich hat Telemann beide Werke in Frankfurt am Main komponiert, wo er von 1712 bis 1721 städtischer Musikdirektor war. Von hier aus könnte sie Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn erhalten haben. Wiesentheid in Unterfranken ist von Frankfurt nicht zu weit entfernt.

Wenn also nach diesem Befund die beiden Werke Händel abgesprochen werden müssen, so ist damit keine Geringschätzung dieser Musik ausgesprochen. Vielmehr ehrt es Telemann, daß man seine Werke unter Händels Namen verbreitete.

Nordische Formkräfte in romanischer Musik und Architektur.

Von Grete Dimel, Berlin.

Es werden häufig zum allgemeineren Verständnis von Werken der bildenden Kunst Vergleiche mit Musikwerken gebracht. Selten aber geschieht diese Querverbindung auf Grund gleichzeitiger Erscheinungsformen, vielmehr springt sie unbekümmert z. B. von der Linienschönheit gotischer Plastik auf eine Cantilene Mozarts, von Michelangelos Dynamik auf die Beethovens. Zweifellos weisen zeitlich weit entfernte Epochen häufig gemeinsame Merkmale auf wie z. B. Spätgotik und Spätbarock, sowohl innerhalb der eigenen Kunstgattung als auch innerhalb aller Künste untereinander. Zunächst aber werden stets solche Vergleiche aufschlußreich und belehrend wirken, die eine zeitliche Gemeinsamkeit des Verglichenen zur Voraussetzung haben. Denn sie werden aus dem Formengut einer Epoche die Symbolwerdung einer geistigen Haltung ablesen, die sich naturgemäß in a l l e n Denk- und Anschauungsformen äußert. Diese Vergleiche beruhen dann nicht mehr auf rein persönlicher Empfindungsweise und stimmungsmäßiger Einstellung des Betrachters, sondern auf formanalytischer Grundlage und zeitgeschichtlicher Basis.

Den sinnlichen Funktionen des Räumlichen, die durch Lasten und Tragen, und des Zeitlichen, die durch Werden und Vergehen in Erscheinung treten, steht die romanische Weltanschauung gänzlich fremd gegenüber. Aus übersinnlichen Erkenntnissen schöpft sie ihren künstlerischen Gehalt und prägt sie dessen Gestalt. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen von Raum und Zeit gelangt sie zu ausdehnungslosem Verharren allen Seins.

Um das Jahr 940 zeichnet Mönch Hucbald in Flandern dreistimmige Kirchengesänge auf, deren Struktur ein Spiegelbild des Weltanschaulichen darstellt: den Klängen fehlt sowohl die innere Beweglichkeit kontrapunktischer als auch die innere Beziehung harmonischer Komposition. Es sind gleichgebaute Klänge von unverrückbarer Blockhaftigkeit. Sie sind dadurch gebildet, daß zu der „gregorianischen" Melodie die obere Quint und die untere Quart hinzutreten, so daß diese gleichsam eingefangen zwischen den parallel laufenden Begleitstimmen erscheint. Dieses „Parallelorganum" vermittelt dem Gehör die Empfindung eines festgefügten Klangmassivs ohne innere Beweglichkeit.

Wenn im romanischen Klangraum ein reines Sein jenseits aller Funktionen sich vollzieht, so findet dieses Symbol des Raum- und Zeitlosen seine Parallelerscheinung in der Raumauffassung romanischer Dome. Diese Bauten sind durch die strenge Gegenüberstellung ihrer ungegliederten Flächen gekennzeichnet. In ungefügem Beieinander ordnen sich die Raumbestandteile zu einem fremdartig blockhaften Raummassiv, in dem Holzdecke zu Steinboden und Wand zu Wand Flächenparallelen von fast bedrückend ernsthafter Eindringlichkeit bilden. In Lang- und Querhaus macht sich das Fehlen jeder vertikalen Gliederung auffallend bemerkbar. Unvermittelt stoßen Wand und Decke zusammen, unverbunden stehen sich die Wandflächen gegenüber. Es sprechen nur die Horizontalen der Bogengänge, des

mentale und eine Musikgemeinde geschaffen hat, so darf man diese Leistung im Vergleich mit der vielmals leichteren Arbeit mancher Dirigenten in Großstädten nicht hoch genug bewerten. Seine bezwingende Musikalität, sein jetzt immer noch wahrhaft jugendlicher Feuereifer von Begeisterungsfähigkeit und nicht zuletzt sein alle Hindernisse überwältigender gläubiger Idealismus hat ihm auch als Universitätslehrer zahlreiche Schüler zugeführt.

Umfassende philosophische Vorstudien während seiner Münchener Studentenjahre geben seiner Lehrtätigkeit und seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen eine besondere Richtung. Von seinen Schriften seien genannt: „Das Vierteltonproblem, das Verhältnis von pythagor. und naturreiner Stimmung als psychologisches Problem" (1925), „Polare Harmonik bei Beethoven" (1927). Berechtigtes Interesse erregten: „Der Charakter der Tonarten" (Regensburg, 1923; Bosse) und „Grundfragen des Musikhörens" (1925). Die beiden letztgenannten Schriften sind grundlegend und richtungweisend geworden.

Am bekanntesten wurde Hermann Stephani durch seine Neuausgaben Händelscher Oratorien: „Der Feldherr" (Makkabäus) und "Das Opfer" (Jephta). Es sind Werke, denen er eine unserem heutigen Empfinden entsprechende bessere Textlegung und Gruppierung gab. Besonders um das letztgenannte Oratorium hat sich Stephani verdient gemacht; war er es doch, der im Jahre 1911 die überhaupt erste deutsche Aufführung ermöglichte. Überzeugend ist Stephani in der praktischen Ausdeutung Händelscher Werke; in der Ausschöpfung von Idee und Gehalt verbindet sich sein Wissen um Spezialfragen der Aufführungspraxis mit echtem Musikantenum aufs glücklichste. Nicht zu vergessen sei noch seine Bearbeitung von Webers „Euryanthe" — unter den zahlreichen Bearbeitungen dieser Oper immer noch die geschickteste.

Daß Hermann Stephani zahlreiche Lieder geschrieben hat, ist leider zu wenig bekannt. Sein Bestes gibt er wohl in der Kleinform des schlichten Liedes, in seinen intimen und überaus reizvollen Kinderliedern „Kinderland" Werk 30 (Kistner).

Erwähnt seien von den zahlreichen Sammlungen noch die ausgezeichneten Gesänge nach Texten von Fritz Erdner Werk 20. Neue Ziele scheinen indessen die Gesänge Werk 70 und 74 (Texte von Juga Krannhals) anzustreben. Dazwischen liegen Liedgebilde schlichtester Form, etwa Werk 67 und 72 neben anspruchsvollen Gesängen mit eigentümlich weitausholendem Melos.

Alle, die den Menschen und Künstler Hermann Stephani kennen, wünschen ihm noch viele Jahre rüstiger Wirksamkeit, nimmermüder Arbeitsfreude und rastlosen begeisterten Einsatzes als praktischer Musiker, Pädagoge und Komponist zum Besten deutscher Musikkultur.

Zwei „Concerte" von Georg Friedrich Händel?

Von Dr. Gerhard Saupe, Weißenfels (Saale).

Fritz Zobeley veröffentlichte in der Sammlung für alte Musik „Antiqua" (Edition Schott Nr. 2317 und 2318) zwei Concerti a 4, die er in der Schönbornschen Musikbibliothek Wiesentheid in Unterfranken unter dem Namen „par le Sieur Hendel" fand. Über den Fund berichtete er ausführlich in dem Händeljahrbuch 1931 S. 104—116. Das erste Konzert ist bestimmt für Flute traversiere, Violino, Violoncello obligato und Cembalo, das zweite für zwei Violinen, Violoncello obligato und Cembalo. Beide Werke bestehen aus je vier Sätzen. Der Erwerber dieser Werke soll nach der Ansicht von Zobeley der Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn gewesen sein, der selbst Cellospieler war und der eine Reihe von Werken in seiner Bibliothek zusammengetragen hat, in der obligate Cellostimmen vorkommen. Obwohl Zobeley versucht, auf Grund stilkritischer Untersuchungen nachzuweisen, daß diese beiden Concerte wirklich von Händel sind, muß er doch in dem Aufsatz zugeben, daß keines der Themen der vorliegenden acht Sätze in einem anderen Werke Händels, auch nur andeutungsweise, wiederkehrt. Das Heranziehen von stilistischen Parallelen aus Frühwerken Händels ist nicht überzeugend für Händels Autorschaft, da es sich meistens um Stellen handelt, die typisch für die ganze Zeit sind und keinerlei persönlichen Stil Händels verraten. Man könnte diese Stellen durch Beispiele aus Werken anderer Komponisten vermehren. Auffallend ist Zobeleys Bemerkung, daß diese Werke zu „Concerten" durch nachträgliche Hinzufügung eines concertanten Parts für Cello auf Wunsch des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn erweitert wurden. Es ist m. E. ganz unmöglich, daß diese Werke ursprünglich als Trios für zwei Melodieinstrumente und Cembalo (Continuo) komponiert sind; ihrer ganzen Konzeption nach gehört die obligate Cellostimme von Anfang an dazu. Sie kann nicht erst später hinzugefügt sein. In keinem Werk Händels, vor allem keinem „Concerto grosso", kommen ähnliche „concertante" Stellen für Cello vor.

Das alles zusammen genommen müßte genügen, an der Echtheit zu zweifeln, trotz der Angabe von Händels Namen. Es geht leider vieles noch unter Händels Namen, was sicherlich unecht ist.

Zobeley hat an einigen Stellen seines Aufsatzes selbst durchblicken lassen, daß er nicht ganz sicher über Händels Autorschaft ist. Auch Professor Steglich hatte Bedenken geäußert, wie er mir in einem

Briefe mitteilte. Kurt Taut fügt seiner Erwähnung dieser beiden Concerte in dem Verzeichnis des Schrifttums über G. Fr. Händel (Händeljahrbuch 1933) S. 108 und 114 die Bemerkung hinzu: Echtheit fraglich. Nun fand ich bei Studien über Georg Philipp Telemann, daß dieser Musiker der Komponist dieser beiden Werke ist. Das erste „Concerto" ist überliefert als Sonate a Flute traversiere, Violino, Bassono et Cembalo von Georg Philipp Telemann. Die Stimmen dieses Werkes liegen auf der Landesbibliothek in Darmstadt, die sehr viele Werke Telemanns besitzt. Es handelt sich hierbei nicht um ein Autograph Telemanns, sondern um eine Abschrift. Jedoch liegen diese Stimmen unter den anderen beglaubigten Werken Telemanns, sodaß ein Zweifel an der Urheberschaft nicht besteht. (Darmstadt Ms. 3775 (633).) Man vergleiche hierzu die leider ungedruckte Dissertation von Hans Graeser, Georg Philipp Telemanns Instrumentalkammermusik (München 1924) S. 81 und den bibliographischen Katalog dazu unter F 3.

Das andere „Concerto" konnte ich bis jetzt nicht in einer Bibliothek unter Telemanns Namen finden. Jedoch kommt das Hauptthema des ersten Satzes in D-dur wieder vor in der Sonatine für Violine und Cembalo in B-dur im dritten Satz von G. Ph. Telemann. (Sechs Sonatinen von G. Ph. Telemann für Violine und Klavier herausgegeben von Karl Schweickert in der Edition Schott Nr. 2783.)

Damit ist wohl auch hier die große Wahrscheinlichkeit gegeben, daß dieses „Concert in D-dur" von Telemann ist. Die Sonatinen sind datiert vom 12. September 1718 (Ms. in der Leipziger Stadtbibliothek).

Sicherlich hat Telemann beide Werke in Frankfurt am Main komponiert, wo er von 1712 bis 1721 städtischer Musikdirektor war. Von hier aus könnte sie Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn erhalten haben. Wiesentheid in Unterfranken ist von Frankfurt nicht zu weit entfernt.

Wenn also nach diesem Befund die beiden Werke Händel abgesprochen werden müssen, so ist damit keine Geringschätzung dieser Musik ausgesprochen. Vielmehr ehrt es Telemann, daß man seine Werke unter Händels Namen verbreitete.

Nordische Formkräfte in romanischer Musik und Architektur.

Von Grete Dimel, Berlin.

Es werden häufig zum allgemeineren Verständnis von Werken der bildenden Kunst Vergleiche mit Musikwerken gebracht. Selten aber geschieht diese Querverbindung auf Grund gleichzeitiger Erscheinungsformen, vielmehr springt sie unbekümmert z. B. von der Linienschönheit gotischer Plastik auf eine Cantilene Mozarts, von Michelangelos Dynamik auf die Beethovens. Zweifellos weisen zeitlich weit entfernte Epochen häufig gemeinsame Merkmale auf wie z. B. Spätgotik und Spätbarock, sowohl innerhalb der eigenen Kunstgattung als auch innerhalb aller Künste untereinander. Zunächst aber werden stets solche Vergleiche aufschlußreich und belehrend wirken, die eine zeitliche Gemeinsamkeit des Verglichenen zur Voraussetzung haben. Denn sie werden aus dem Formengut einer Epoche die Symbolwerdung einer geistigen Haltung ablesen, die sich naturgemäß in allen Denk- und Anschauungsformen äußert. Diese Vergleiche beruhen dann nicht mehr auf rein persönlicher Empfindungsweise und stimmungsmäßiger Einstellung des Betrachters, sondern auf formanalytischer Grundlage und zeitgeschichtlicher Basis.

Den sinnlichen Funktionen des Räumlichen, die durch Lasten und Tragen, und des Zeitlichen, die durch Werden und Vergehen in Erscheinung treten, steht die romanische Weltanschauung gänzlich fremd gegenüber. Aus übersinnlichen Erkenntnissen schöpft sie ihren künstlerischen Gehalt und prägt sie dessen Gestalt. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen von Raum und Zeit gelangt sie zu ausdehnungslosem Verharren allen Seins.

Um das Jahr 940 zeichnet Mönch Hucbald in Flandern dreistimmige Kirchengesänge auf, deren Struktur ein Spiegelbild des Weltanschaulichen darstellt: den Klängen fehlt sowohl die innere Beweglichkeit kontrapunktischer als auch die innere Beziehung harmonischer Komposition. Es sind gleichgebaute Klänge von unverrückbarer Blockhaftigkeit. Sie sind dadurch gebildet, daß zu der „gregorianischen" Melodie die obere Quint und die untere Quart hinzutreten, so daß diese gleichsam eingefangen zwischen den parallel laufenden Begleitstimmen erscheint. Dieses „Parallelorganum" vermittelt dem Gehör die Empfindung eines festgefügten Klangmassivs ohne innere Beweglichkeit.

Wenn im romanischen Klangraum ein reines Sein jenseits aller Funktionen sich vollzieht, so findet dieses Symbol des Raum- und Zeitlosen seine Parallelerscheinung in der Raumauffassung romanischer Dome. Diese Bauten sind durch die strenge Gegenüberstellung ihrer ungegliederten Flächen gekennzeichnet. In ungefügem Beieinander ordnen sich die Raumbestandteile zu einem fremdartig blockhaften Raummassiv, in dem Holzdecke zu Steinboden und Wand zu Wand Flächenparallelen von fast bedrückend ernsthafter Eindringlichkeit bilden. In Lang- und Querhaus macht sich das Fehlen jeder vertikalen Gliederung auffallend bemerkbar. Unvermittelt stoßen Wand und Decke zusammen, unverbunden stehen sich die Wandflächen gegenüber. Es sprechen nur die Horizontalen der Bogengänge, des

Gesimsfrieses und der Oberlichtfenster. Kein eigentliches Lasten und Tragen macht sich in dem Raumganzen geltend, kein Werden und Vergehen wird im unzeitlich erfaßten Baublock spürbar. Das Raumgeschehen wird hier zu Stillstand der Zeit!

Dem modernen Auge erscheint die strenge Frühromanik wie das zwangvolle Beieinandersein wesensfremder Bauglieder. Aber auch dem modernen Ohr erklingt das Parallelorganum als fremdartiger Komplex unverrückbarer Tonabstände! Wie dem Kirchenraum das formale Bindeglied vermittelnder Vertikalen, so fehlt diesem Organum das Bindeglied harmonischer Beziehung. Das Klanggeschehen wird zu Stillstand des Raums!

Es ergibt sich bei diesem Vergleich zwischen Musik und Architektur des X. Jahrhunderts, daß die Aussagekraft beider Formensprachen gleich stark und eindringlich und deren Symbolgehalt gleichbedeutend und wesensgleich ist. In beiden Künsten werden die sinnlichen Funktionen des Raums und der Zeit völlig ausgeschaltet. Das unbewegliche Massiv von Klang- und Raumkörper sind das Merkmal dieses Jahrhunderts, das unter dem Einfluß des großen Theologen und Musiktheoretikers Scotus Erigeno steht. In seinem Werk „De divisione naturae" erklärt er, die Ewigkeit sei daraus zu verstehen, daß Raum und Zeit eine falsche Meinung sei. Erigena erkennt also Raum und Zeit als Täuschungen unserer Sinne. Daher mißt er ihnen keine Bedeutung zu und läßt ein gesetzmäßiges Erfassen dieser Erscheinungsformen allen Seins völlig außer Acht. „Die Qualen des eigenen Gewissens sind die Hölle, dessen Freuden sind der Himmel." Dieses Wort des Erigena erinnert an das Christuswort: „Das Himmelreich ist in Euch". Es lebt also in den Kunstäußerungen dieser Zeit kein drängender Wille zu entmaterialisiertem Emporstreben, wie es später die Gotik kennzeichnet, oder zu dynamischer Zusammenballung, wie sie das Barock erstrebt. Vielmehr äußert sich in ihnen ein asketischer Erkenntnisdrang nach Sichtbarwerdung des Symbolgehaltes allen Seins. Kirchenraum und Organumklang treten gewissermaßen in reinem Sein — jenseits aller irdischen Funktionen — vor die Gemeinde und sind Verkörperungen eines kompromißlosen Glaubens.

Wo das Erleben eines Glaubensinhaltes zur inneren Erfahrung wird, wie im frühromanischen Zeitalter, da treten naturgemäß keine heftigen Spannungen im Gefühlsleben auf. Es fehlt der Musik das affektbetonende Intervall und die effektbewirkende Schlußkadenz. In kleinen Tonraumschritten bewegt sich die Melodie. Bereits die Sext wird als fortschreitendes Intervall abgelehnt, weil sie zu überschwenglich sei. Unvorstellbar ist daher der schmerzerfüllte Septimenabstand, den Joh. Seb. Bach besonders liebt, für Melodien des X. Jahrhunderts. Gleichwohl sind Kraft und Eindringlichkeit dieser kleinen Tonschritte außerordentlich stark. Musikalische Zierformen, sogenannte Melismen, werden an den Anfang und an das Ende der Melodiezeile gesetzt. Sie halten sich also im Gleichgewicht und verleihen dem freirhythmischen Dahingleiten der Gregorianik die Akzente äußerer Tonverfestigungen.

Auch die Architektur des X. Jahrhunderts entbehrt aller affektbetonenden Bauglieder. Still sammelt sich die freirhythmisch schwebende Kraft der Raumgestaltung in den Apsiden in Ost und West.

*

Während der Jahrzehnte, in denen Guido von Arezzo dem Notenbild durch Benutzung von vier farbig getönten Notenlinien erstmalig Klarheit und Anschaulichkeit verleiht und dadurch das Gefühlsmäßige schwer deutbarer Intervalle gegenüber einem Wissen ihres Abstandes weichen mußte, macht sich auch in der Grundrißgestaltung der Dome eine Formverfestigung bemerkbar. Sie äußert sich vor allem in der grandiosen Anlage des Doms zu Speyer. Der Baukomplex wird mit unverrückbar sicherem Raumwissen zusammengeschweißt. Das ungefüg Unsichere von Gernrode verliert sich ebenso vollkommen wie das isolierte Beieinanderstehen der einzelnen Räume in Centula (799 erbaut).

Musik und Architektur wandeln langsam ihr Gesicht im Maße fortschreitender Dogmenbefestigungen und geklärterer Staatenbildung. Sie wachsen sich langsam aus zu Wunderwerken logischer Durchdringungen von Raum und Zeit!

Frau Eva Chamberlain †.

In der Nacht zum 25. Mai 1942 verschied in Bayreuth Frau Eva Chamberlain, die letzte Tochter Richard Wagners, die Gattin des großen deutschen Kulturphilosophen, des Sehers des Dritten Reiches Houston Stewart Chamberlain, im 76. Lebensjahre. Mit ihr ist eine Persönlichkeit aus dem Leben geschieden, die mit dem Werk ihres Vaters aufs engste verbunden war und höchsten Anteil nahm an dem geistigen Schaffen ihres Gatten, dessen engste Mitarbeiterin sie war.

Die Partei und mit ihr der gesamte Gau Bayerische Ostmark betrauert in der Verstorbenen, Trägerin des Goldenen Abzeichens der NSDAP, eine alte Vorkämpferin der nationalsozialistischen Bewegung und treue Anhängerin des Führers. Ihr Andenken wird in der nationalsozialistischen Bewegung, im Werke ihres Mannes stets lebendig bleiben.

gez. Fritz Wächtler, Gauleiter.

Unbekannte Hans von Bülow-Briefe.

Bisher unbekannt gebliebene Hans von Bülow-Briefe fand Prof. Dr. Hermann Stephani im Besitz von Fritz Sulzer, Marburg-Lahn. Die Briefe sind an dessen Vater, Rudolf Sulzer, Musikverleger in Berlin, gerichtet. Sulzer befand sich damals in Paris, wo auf Befehl Kaiser Napoleons III. in 164 Proben bei stetig sich verdichtendem passivem Widerstand Richard Wagners „Tannhäuser" einstudiert wurde. Der Meister, von den deutschen Fürstenhöfen geächtet, war aus seiner Schweizer Verbannung in die ihm verhaßte Weltstadt übergesiedelt und hatte in drei Orchesterkonzerten bei schwerem Fehlbetrag zwar stürmischen Beifall, aber eine erbittert feindliche Presse gefunden. Hans von Bülow schreibt nun in einem dieser Briefe, seinen unerschütterlichen Glauben an den Meister und sein Werk bekundend, folgendes: „Berlin, capitale du Dép. de la Sprée inférieure, 6. Juli 1860. Mein lieber Herr Sulzer . . . Ich bin unendlich begierig auf jenes Evénement. Die Nachrichten in der „Presse théatrale" über Hinzufügung eines choreographischen Divertissements, über Umarbeitung der Venus erhitzen meine Phantasie außerordentlich. Ich kann mir nicht vorstellen, wie sich Wagner hat entschließen können, die unsaubere Flick- und Flock-Wirtschaft durch eine Theilnahme zu adeln. Nun, was er auch machen wird, schön und groß wird es sein, darauf schwöre ich unbedingt . . . Mit freundlichstem Gruße Ihr ergebener H. v. Bülow, Anhaltstr. 11." St.

Erinnerungen an Arthur Nikisch.

Von Herbert Pätzmann, Halberstadt.

Als vor kurzem das Leipziger Gewandhausorchester sein Jubiläum als Stadtorchester feierte, da stieg für einen jeden, der in dem letzten Jahrzehnt vor dem Weltkriege die Gewandhaus-Konzerte besuchte, und das waren viele kunstbegeisterte Menschen nicht nur in Leipzig, sondern des ganzen mitteldeutschen Raums, das Bild Arthur Nikischs auf. Die folgenden Zeilen sollen nicht zu einer einseitigen Lobrede werden. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß es leicht ist, den laudator temporis acti zu spielen, doch kann das sehr ungerecht werden den hervorragenden Dirigenten unserer Zeit gegenüber. Aber wie dem Mimen die Nachwelt keine Kränze flicht, so geht es auch oft dem Dirigenten. Er kann vielleicht noch stärker als der Schauspieler den Augenblick zu unerhörtem Leben erwecken, aber seine größte Wirkung ist mit ihm entflohen. Es bleibt die Erinnerung, später nur der Bericht, dessen Überschwenglichkeit bald in Zweifel gezogen wird. Ein jeder, der Nikisch am Dirigentenpult erlebte, weiß, daß von ihm eine unerhörte Suggestivkraft ausging bei stärkster Beherrschung der eigenen Gestalt und der äußeren Bewegungen. Aber gerade dieses Unwägbare war nicht festzuhalten, und die schönste Schilderung läuft Gefahr als erbärmliche Übersteigerung angesehen zu werden von dem, der nicht dabei war.

Da seien nun eine Reihe von Zeugnissen angegeben, die auch die Persönlichkeit des Meisterdirigenten beleuchten. Zwei Dinge gaben Anlaß dazu. Das waren einmal auf den Reichsmusiktagen 1939 die einleitenden Ausführungen, die Hermann Abendroth seinem Referat voranstellte. Er sprach da von der schier unerklärlichen Fähigkeit Nikischs, in kürzester Probenarbeit ein ihm völlig fremdes Orchester zu Höchstleistungen zu führen. Das zweite war der Besuch einer Gewandhausprobe mit anschließender Besichtigung der Wandelhalle im Frühjahr 1939. Sie war mir längst bekannt, doch ließ ich den alten Hausmeister seine Erklärungen, die Büsten der Komponisten und die Geschichte des Gewandhauses betreffend, ungehindert hersagen, weil sie wirklich von tiefer Liebe zu der von ihm gehüteten Kunststätte zeugten. Bei Nikischs Standbild sprach er besonders warm, und als ich ihm sagte, ich hätte jene Zeit miterlebt, da kannte seine Begeisterung keine Grenzen. — Ich habe Nikisch persönlich nie kennen gelernt, doch weiß ich aus Schilderungen mir bekannter Orchestermusiker jener Zeit, wie sie bereit waren, für ihren Meister durchs Feuer zu gehen und ihr Letztes an künstlerischem Können einzusetzen.

Einmal hatte ich Gelegenheit, einer Nachprobe beizuwohnen. Das war zwar streng verboten, doch der alte Logenschließer ließ mich hinter den Vorhang an der Orgel. Es handelte sich um den ersten Satz von Beethovens 9. Symphonie. Bei der Hauptprobe hatte Nikisch offenbar Einiges nicht gefallen, und so ließ er das Orchester da, um nachzustudieren, als Chor und Publikum den Saal verlassen hatten. Er beschäftigte sich zunächst mit den ersten und zweiten Geigen, die sich ihr Thema nicht genau genug gegenseitig abgenommen hatten. Dann fragte er: „Was war eigentlich bei dem Buchstaben G mit der zweiten Klarinette?" Als Antwort ertönte aus dem Orchester: „Verzeihung, ich habe mich da versehen". Er darauf: „Gut, dann können wir weitergehen". Nun kam das Wichtigste. Nikisch sagte: „Vor allem habe ich Sie, meine Herren, zurückbehalten, weil der Übergang zu der Stelle mit dem Paukenwirbel nicht bedeutend genug herauskam, doch lag die Schuld nicht an Ihnen. Sie lag an mir. Ich habe Ihnen zu spät das Zeichen gegeben." Darauf folgte die Stelle in einer atemberaubenden Art. — In den Jahren 1911 und 1912 arbeitete ich bei Hermann Abert, dem Herausgeber und Umgestalter von Jahns

Mozart-Biographie, in Halle im Seminar. Bei einer Unterhaltung kamen wir auf Mozarts g-moll-Symphonie zu sprechen. Ich fragte, welcher Dirigent nach seiner Meinung das Werk wohl am besten gestalte. Darauf sagte Abert: „Jetzt gibt es zwei. Der eine ist Richard Strauß, wenn er gut aufgelegt ist, und der andere Nikisch. Der macht sie immer gut." Abschließend sei noch auf die Aufführung sämtlicher neun Symphonien Anton Bruckners im Winter 1919/1920 im Gewandhaus hingewiesen, damals zweifellos eine hochbedeutsame Tat, und auf die Ansprache, die Nikisch aus Anlaß seines 25jährigen Jubiläums nach Beendigung des Festkonzerts hielt am 1. 10. 1920. Es war ein schlichter Rechenschaftsbericht seiner Tätigkeit, ein von Herzen kommender Dank an das Orchester und ein Gelübde, das ihm anvertraute Amt, solange es ihm anvertraut bleibe, mit ganzer demutvoller Hingabe und mit seiner ganzen Kraft zu verwalten, hoffentlich zum Heile der herrlichen deutschen Kunst.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Elisabeth Dürschner, Nürnberg (Februar-Heft).

Aus den im Februar-Heft unter I. aufgeführten Silben waren zunächst folgende Worte zu bilden:

1. **D**onati
2. **E**rica Lie
3. **R**isoluto
4. **W**alter Zacherl
5. **I**nterludium
6. **D**egen
7. **E**gk
8. **R**olla
9. **S**ommer
10. **P**antomime
11. **E**berlin
12. **N**icolai
13. **S**ilvana
14. **T**homas
15. **I**sselmann
16. **G**aspari
17. **E**hlers
18. **N**ägeli
19. **Z**eller
20. **A**lkestis
21. **E**lfenlied
22. **H**asse
23. **M**artini
24. **U**nger
25. **N**oveletten
26. **G**rave

Aus den Anfangsbuchstaben dieser Worte (von oben nach unten) liest man den Titel der Oper:

Der Widerspenstigen Zaehmung

Die unter II. genannten Silben ergeben folgende Worte:

1. **H**age**n**
2. **E**ilenber**g**
3. **R**occ**o**
4. **M**andolin**e**
5. **A**rrangemen**t**
6. **N**achtan**z**

aus deren Anfangs- und Endbuchstaben man den Komponisten der vorstehenden Oper findet:

Hermann Goetz

Unter den richtigen Lösern fiel

der 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) auf Obergefreiten Dieter Frobeen;
der 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) auf Ilse Grünberg, Musiklehrerin, Bielefeld;
der 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) auf Studienrat Dr. Fritz Sperschneider-Stendal und
je ein Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) auf Erwin Feier-Ludwigshafen/Rhein, UO Wolfgang Erich Häfer, Dr. Walter Richter-Quedlinburg und Jenny Spiegelhauer-Chemnitz.

Auch zu Sonderprämiierungen bieten reizvolle Beigaben wieder reichlich Gelegenheit. Unter den Einsendern von Kompositionen müssen wir auch wieder an erster Stelle KMD Richard Trägner-Chemnitz nennen. Er sandte diesmal ein Präludium und Fuge in es-moll für Orgel, das sich seinen Vorgängern würdig anreiht. Wir haben unsere Bewunderung für die Satztechnik und für die feine Erfindungsgabe Trägners hier schon des öfteren zum Ausdruck gebracht und können die bisher gezollte Anerkennung auch heute nur wiederholen. Trägner darf als ein Meister der Orgelkomposition gelten und wir sind stolz darauf, ihn zum engeren Kreis unserer Rätselfreunde zählen zu dürfen. Die ZFM hat schon an anderer Stelle seines 70. Geburtstages gedacht, aber auch die Rätselecke ihrerseits möchte sich noch mit herzlichen Glückwünschen zu diesem Tag einfinden. Möge es KMD Richard Trägner vergönnt sein, noch lange Jahre zur Freude Vieler zu wirken. Möge er aber auch in Zukunft uns die Freude seiner Mitarbeit in unserer Rätselecke schenken. Er darf uns zu seinen herzlichsten Verehrern zählen und wir freuen uns, wenn wir ihm auch ab und zu eine kleine Anregung zu geben vermögen. Neben Trägner verdient Kantor E. Sickert-Tharandt genannt zu werden, der uns diesmal mit einem als Sonatensatz gedachtem Präludium, ebenfalls für Orgel, erfreut. Auch ihm dürfen wir wiederholen, was schon so oft gesagt wurde, daß wir ihn in seiner Orgelsatztechnik aufrichtig bewundern und an-

erkennen. Das Präludium zeigt sich als ein wohlgelungener Satz, dem eine ausgezeichnete Erfindungsgabe zugrundeliegt. Walter Rau sendet uns aus dem Felde einen „Kleinen Tanz im Maien" für Violine allein, und schreibt dazu, daß er seine Aufgabe im Urwald ohne Riemann gelöst habe. Unter diesen Umständen verdient sie selbstverständlich besondere Anerkennung, nicht minder aber auch der fröhliche Tanz, der zeigt, daß der Urwald seiner frischen Erfindungsgabe nichts anhaben konnte, ja sie eher noch gesteigert hat. Dazu ist der Satz für Violine allein ganz vortrefflich geglückt und zeigt den alten Geiger. Ein kleiner dreistimmiger Chor in Kanonform auf den Text von Angelus Silesius' „Blüh auf, gefrorener Christ" von UO Erich Lafin muß auch an dieser Stelle mit erwähnt werden. Der Kanon ist in seiner schönen Bewegtheit und seiner melodischen Form vortrefflich geglückt. Zwei ausgezeichnete Dichtungen übermitteln uns Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf und KMD Arno Laube-Borna. Allen diesen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Rudolf Oswald Strobel-Bärenstein sendet uns eine kleine Kantate zum 1. Mai für Sprecher, gem. Chor und Männerchor „Lied der Arbeit". Der Text der kleinen Kantate ist vortrefflich gewählt und gut zusammengestellt. Dazu fügt sich ein guter Satz der Chöre, sodaß man wünschen möchte, das Werk recht bald aufgeführt zu hören. Prof. Georg Brieger-Jena fügt der Rätsellösung diesmal einen vierstimmigen gem. Chor „Himmelfahrt" mit Begleitung eines einstimmigen Violinchores und Orgel bei und weiter noch eine Choralfuge über einen Pfingstchoral „Schmückt das Fest mit Maien" für Orgel. Beide Werke zeigen Brieger als den tüchtigen Könner, der Satztechnik in jeder Form beherrscht und dessen neuer Einsendung wir gerne wieder Anerkennung zollen. Studienrat Martin Georgi-Thum i. Erzgebirge sendet uns eine Novellette für Streichquartett. Das Werk zeigt wieder den erprobten Quartettspieler, der seine Instrumente zu behandeln weiß, dabei sich aber auch in der Erfindung immer wieder aufs neue bewährt. Schade, daß Georgi uns seine Zeichnung über die „Zähmung des Widerspenstigen" nicht kennenlernen ließ. Sie hätte uns sicher viel Freude gemacht. Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg i. Br. erfreut uns durch zwei Präludien für Klavier. Beide sind als Bachstudien bezeichnet und verdienen volle Anerkennung. Organist Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. hat die alte Straßburger Weise „Fröhlich wir nun all fangen an" für dreistimmigen gem. Chor und Flöte gesetzt, und bewährt sich auch in diesem Stück als ein guter Kontrapunktiker.

Ein Fliegerlied und ein Lied am Wachtfeuer sendet Fritz Hoß — nicht aus dem Felde, aber aus dem Luftschutzkeller —, die beide in ihrer Liedweise vortrefflich gelungen sind.

Auch zwei kleine Pfingstchöre von Walter Goos-Nußbaum seien ebenfalls an dieser Stelle genannt. Hans-Joachim Rothe, z. Zt. in Hainichen, übermittelt uns ein kleines Frühlingslied, das in melodischer Erfindung und in klavieristischer Begleitung Anerkennung verdient. Allerdings wird es wenig Stimmen geben, die über den von ihm gewünschten Stimmumfang verfügen. Ihm und auch Siegfried Köhler-Meißen sei für sein „Scherzo concertant" für Klavier die Anerkennung nicht versagt in der sicheren Erwartung, daß beide weiter vorwärtsschreiten werden. Ernste und heitere Verse zum Thema fanden Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Breisgau und Theodor Röhmeyer-Pforzheim. Allen diesen Vorgenannten sei ein Sonderpreis von je Mk. 6.— zuerkannt.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— Helmuth Degener, z. Zt. im Felde für ein Klavierwerk und Martha Brendel-Augsburg und Walter Heyneck-Leipzig für die beigefügten Verse.

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir ferner noch von:

Cölestine Gertrud Abigt, Chemnitz — Kantor Walter Baer, Lommatzsch/Sa. — UO Günter Bartkowski — Hans Bartkowski, Bad Ilsenburg — Renate Baust, Karlsruhe i. B. — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. P. Biedermann, Guben — Dr. Otto Braunsdorf, Frankfurt/M. — Lehrer Carl Buchholz, Ahe über Horrem — G. Bubke, Salzwedel — Obergefreiter H.-J. Finkgräfe — Bruno Fischer, Halle/Saale — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Th. — Carl Heinzen, Düsseldorf — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Obergefreiter Walter Hilmer — UO Peter Körster — Paula Kurth, Heidelberg — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — Hubert Meyer, Walheim bei Aachen — Otto Mittelbach, Komotau — Amadeus Nestler, Leipzig — Pfarrer Friedrich Oksas, Altenkirch/Ostpr. — Alfred Oligmüller, Kammermusiker in Bochum — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz — Kriegsverwaltungsinspektor Günter Reichel — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Kaiserslautern — K. Schmidt, Braunschweig — KM Johannes Scholz, Liegnitz — Ernst Schumacher, Emden — Wachtmeister Stammeyer — Wilhelm Sträußler, Breslau — Studienrat F. Thalemann, Rochlitz — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul — Studienrat Hermann Walter, Hamburg — Sanitätsrat Dr. Gerh. Weibgen, Nürnberg — Funker Karl Weishoff — M. Wiesmann, Bocholt i. W. — Otto Wolf, Oberschüler, Landskron — MD Martin Zieri, Altdorf/Schweiz.

Telemann-Silbenrätsel.

Von Fritz Müller, Dresden.

ä — an — ber — dre — e — eh — ei — feld — gör — i — kra — ler — lin — mei — na — nach — ner — neu — no — o — pfor — ren — se — so — so — ster — te — te — tes — tex — tor — tri — zel

Aus diesen Silben sind Worte mit folgender Bedeutung zu bilden:

1. Von Telemann gepflegte Kunstform der Kammermusik
2. Frankfurter Drucker Telemanns
3. Hamburger Komponist zur Zeit Telemanns
4. Wirkungskreis Telemanns
5. Oper Telemanns
6. Ort, in dem Telemann einen Teil seiner Jugendzeit verbrachte
7. Quelle für Telemanns Lebensgeschichte
8. Solokantate Telemanns
9. Schwiegervater Telemanns
10. Mann mit abenteuerlichem Lebenslauf und Verwandter Telemanns
11. Kantaten-Textdichter

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. September 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

XXIII. KAMMERMUSIK-FEST DES VEREINS BEETHOVEN-HAUS UND XII. BEETHOVEN-FEST DER STADT BONN.

10.—20. Mai 1942.

Von Johannes Peters, Bonn.

Der erste Tag des Kammermusikfestes war *Haydn* und *Mozart* gewidmet. Lotte Kluge (Alt), Dresden, sang Haydnsche Gesänge, unter ihnen die kürzlich von Sandberger aufgefundene Kantate „Pianger vidi apresso un fonte". Sie gestaltete mit vornehmer Zurückhaltung und seelischer Vertiefung. Am Flügel begleitete meisterhaft GMD Otto Volkmann-Duisburg. Das Stroß-Quartett spielte Mozarts herrliches Divertimento für Streichtrio in Es-dur (K.-V. 563) und das Quartett in d-moll (K.-V. 421). Am zweiten Tage brachte es (zum ersten Male in Bonn) ein Quartett von *Hermann Unger* (Werk 82) zum Vortrag und *Regers* Werk 121 (fis-moll). Die Künstler bewiesen, daß sie allen Stilgattungen gerecht zu werden verstehen. Ungers Quartett zeichnet sich — besonders im Andante und Allegro scherzando — durch romantische Klänge und eine kraftvolle Musizierlust aus. Zum ersten Male hörten wir auch, von Walter Gieseking gespielt, *H. Pfitzners* Klavierstücke, Werk 47, und zwar so formvollendet, poesievoll und überzeugend gestaltet, daß der Beifall den Meisterpianisten zu einer Zugabe veranlaßte (Brahms' Intermezzo in Es-dur). Zwei Tage waren dem Werk *Beethovens* gewidmet. Das Strub-Quartett spielte Werk 59/2, Werk 130 und die Fuge. Über die Auffassung dieser Künstler und ihren ausgefeilten Quartettstil braucht nichts weiter gesagt zu werden. Man erlebte Höhepunkte. Ebenso wirkt die überlegen nachschaffende Kunst Wilh. Kempffs Klaviersonaten (Werk 109 und 111) und Walter Giesekings (Sonate Werk 31/2). Die Darbietung der Kreutzersonate durch Max Strub und Walter Gieseking war wieder ein Höhepunkt für sich. Am letzten Tag sang Gerhard Hüsch Lieder von *H. Wolf*, darunter den „Feuerreiter". Der Meister-

sänger und sein Begleiter, H. U. Müller-Berlin, wurden stürmisch gefeiert. Das Fehse-Quartett spielte *Schuberts* anspruchsvolles Werk 161 in G-dur und mit GMD O. Volkmann zusammen *Brahms'* Quintett in f-moll. Das unübertreffliche Spiel dieser Künstler machte den Tag zu einem wirklich festlichen Abschluß. Der Beifall steigerte sich noch, als das Quartett die Variationen aus *Haydns* Kaiserquartett zugab. — Auch die Universität Bonn beteiligte sich an der Festgestaltung. Prof. L. Schiedermair sprach in der Aula über „Mozart, Gestalt und Werk". Er schilderte, wie Mozart als deutscher Mensch und umfassendes schöpferisches Genie in den großen Spannungen der damaligen Zeit stand. So wurde das Wachstum der persönlichen und künstlerischen Größe des Meisters in überzeugender Form lebendig gemacht.

Das *Beethoven*-Fest der Stadt Bonn brachte dieses Mal sämtliche Symphonien des Meisters in der Reihenfolge, wie sie entstanden. Die Gesamtleitung hatte GMD Eugen Papst-Köln. Die Zuhörer wurden beglückt und begeistert durch die persönlich bestimmte Werktreue und das tiefe Verantwortungsgefühl, mit dem Papst die Symphonien deutete. Er führte unser Orchester zu Höchstleistungen. Die Neunte hörten wir selten so hinreißend und schön wie diesmal. Auch der Städt. Gesangverein und die Solisten entwickelten stärkste Eindruckskraft. Es wirkten mit: Gunthild Weber-Berlin (Sopran), Lu Keil-Bonn (Alt), Heinz Marten-Berlin (Tenor) und Rud. Watzke-Berlin (Baß). Das Klavierkonzert in c-moll spielte Wilhelm Kempff und das Violinkonzert G. Kulenkampff. In der Chorfantasie sang der Städtische Gesangverein; das Klaviersolo spielte der junge Meister Winfried Wolf-Berlin. Der Andrang der Zuhörerschaft war so groß, daß zwei Konzerte wiederholt wurden, und zwar mit der Neunten, der Fünften und Sechsten und dem Violinkonzert. Bei dieser Wiederholung spielte es Guila Bustabo.

BRESLAUER ORGELTAGE.

Von Wilhelm Sträußler, Breslau.

Vom 29. April bis 6. Mai fanden in Breslau 7 Orgelkonzerte von hervorragender Bedeutung statt. Das Gesamtgebiet der deutschen Orgelmusik wurde von berufenen Spielern aus dem Reich durchschritten, die damit zugleich die reichen Klangmöglichkeiten der umgebauten und erneuerten Englerorgel bei St. Elisabeth in vollem Umfange erschöpften. Es spielten Domorganist Prof. Fritz Heitmann-Berlin *(Bach)*, Prof. Högner-München *(Reger)*, Prof. Heinrich Boell - Breslau (Orgelwerke der Romantik), Organist Gerh. Schwarz-Düsseldorf (Freie Improvisation), Organist Herbert Schulze-Berlin (Moderne Orgelmusik), Professor Georg Kempff-Erlangen (Alte Meister) und Oberorganist Johannes Piersig-Breslau *(Bach)*. Die Konzerte waren sehr gut besucht und hinterließen tiefe Eindrücke.

BRESLAUER MUSIKTAGE 1942.

Von Wilhelm Sträußler, Breslau.

Anschließend an die Orgeltage folgten vom 7. bis 10. Mai erstmalig die Breslauer Musiktage, die zu einer alljährlich wiederkehrenden ständigen Einrichtung werden sollen. Sie waren diesmal ausschließlich dem Schaffen *Franz Schuberts* gewidmet und boten einen beglückenden Durchschnitt durch sein Lebenswerk. Die Konzertfolge setzte sich zusammen aus einem Symphoniekonzert der Schlesischen Philharmonie unter GMD Philipp Wüst mit den Symphonien Nr. 5 B-dur und Nr. 7 C-dur und dem von Chrystja Kolessa gespielten Violoncello-Konzert in a-moll (einer Bearbeitung der Arpeggione-Sonate durch Cassado), einem Liederabend von Gerhard Hüsch mit der „Winterreise", einem Kammermusik-Abend des Wiener Konzerthaus-Quartetts mit den Streichquartetten in a-moll Werk 29 und d-moll („Der Tod und das Mädchen") sowie dem nachgelassenen Quartettsatz in c-moll, einer Klaviermatinee von Hans Bork mit der B-dur-Sonate Werk posth., mehreren Impromptus und der „Wanderer"-Fantasie und einer abschließenden Aufführung der Es-dur-Messe durch den Philharmonischen Chor (Breslauer Singakademie), den Gesangverein Breslauer Lehrer, den Männergesangverein „Fidelio" und die Schlesische Philharmonie unter Leitung von Prof. Heinrich Boell. Es waren erlebnisreiche Tage im Reiche blühender melodischer und harmonischer Schönheit.

I. GRAUPNER-MUSIKTAGE IN DARMSTADT.

16./17. Mai 1942.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

Christoph Graupner, am 13. Januar 1683 in Kirchberg in Sachsen geboren, neun Jahre Thomasschüler unter Schelle und Kuhnau, wirkte von 1709 bis 1760 in Darmstadt als landgräflicher Hofkapellmeister. Seine Zeit schätzte ihn neben Telemann höher als Johann Sebastian Bach. Er war ein sehr fruchtbarer Komponist. Die Archive weisen 114 Sinfonien, 80 Ouvertüren, 60 Instrumentalkonzerte, 1400 Kantaten, sowie viele andere Werke auf! Seither war von diesem großen Lebenswerk nur in gelegentlichen Vorträgen, einer Dissertation über die Kantaten und wenigen musikalischen Proben etwas an die Öffentlichkeit gedrungen. Erst der umfassenden, tatkräftigen Arbeit von Hermann Lahl ist es zu danken, daß sich die zuständigen Behörden, auf den Wert dieser Werke hingewiesen, zu einer Herausgabe und

Aufführung des Graupnerschen Schaffens entschlossen. Lahl löste (und löst) die Aufgabe der Zusammenstellung und Einrichtung für den Konzertgebrauch mit unermüdlicher Tatkraft und großer Sachkenntnis. Oberbürgermeister Wamboldt, stets um die Förderung seiner schönen, kulturfrohen Landeshauptstadt bemüht, schuf dankenswerter Weise die Voraussetzungen für die Musiktage, deren Ausgestaltung nach dem Kriege noch viel Schönes erhoffen läßt. GMD Fritz Mechlenburg hatte die Aufgabe der Einstudierung und Leitung sämtlicher Werke übernommen und führte das Graupner-Werk zu einem vollen Erfolg. Das Landestheater-Orchester erwies sich wieder einmal als ein ganz hervorragender Klangkörper, dessen einzelne Mitglieder auch als Solisten der Konzerte Ausgezeichnetes leisteten.

Im Einzelnen wurden aufgeführt: 3 Ouverturen, 4 Sinfonien, Konzerte für 1 und 2 Flöten, Oboen und Geigen, Fagott, Flöte und Viola d'amore, Cembalo und Viola d'amore, 2 Kantaten, eine Triosonate und eine Cembalo-Sonate.

Alle, die eine wohl etwas verstaubte musikalische Angelegenheit erwartet hatten, wurden aufs angenehmste überrascht: Was da erklang, war eine frische, lebensprühende Musik eines reifen Musikers! Man bemerkt, daß sie zu Bachs und Händels Lebzeiten geschrieben, ist aber ebenso erstaunt, Klangwirkungen und Stilmerkmale festzustellen, die selbst die Generation eines Philipp Emanuel Bach und Stamitz hinter sich lassen und auf frühklassische Zeiten deuten. Graupner hat großes kontrapunktisches Können besessen. Das mußte man ihm nach diesen Aufführungen bestätigen, auch wenn man in der Ausstellung seiner Handschriften nicht das Kuriosum der über 5000 Abwandlungen eines einzigen Kanons (!) gesehen hätte. Besonders gut gelingen ihm die schnellen Sätze voll federndem Rhythmus. Reizende Klangwirkung ergeben Staccati oder Pizzicati der Streicher mit den Holzbläsern. Flötisten, Oboisten und Geiger werden ihre Freude an neuen dankbaren Konzerten haben, als deren bisher schönstes wir das Konzert für zwei Geigen (g-moll), 1 Geige (e-moll) und 1 Flöte (D-dur) ansehen. Auch die dankbaren chorischen und solistischen Aufgaben der Kantaten werden ihre Freunde finden. — Mit der Klaviermusik und weiteren übrigen Werken sollen die nächsten Feste vertraut machen. Der Auftakt war überzeugend. Der sehr gute Besuch der Konzerte und die starke Anteilnahme auch der übrigen Musikwelt sei noch als durchaus zu Recht bestehend festgestellt. Alle Beteiligten, vor allem GMD Mechlenburg und Hermann Lahl, konnten sich für starken, herzlichen Beifall bedanken.

Die Stadt Darmstadt beabsichtigt, die künftigen Graupner-Feste durch starken Einsatz für zeitgenössische Komponisten beträchtlich zu erweitern und so die Brücke zu schlagen von einer großen Überlieferung zu den Aufgaben der Gegenwart.

MUSIKWOCHE IN FLENSBURG.

Von Dr. Heinrich Edelhoff, Flensburg.

Am Ausgang eines an musikalischem Leben reichen Winters sammelte die Stadt Flensburg noch einmal alle Kräfte zu einer Musikwoche, die man in Planung und Durchführung als beispielhaft für den Kulturwillen der kleineren Städte bezeichnen darf. Der Grundgedanke, eine mit zeitgenössischem Schaffen noch unvertraute Hörerschaft an die Gegenwart heranzuführen, fand in der Gesamtfolge der von MD Otto Miehler zusammengestellten und künstlerisch geleiteten Programme eine besonders glückliche, pädagogisch kluge Verwirklichung. Eine Eröffnungsfeier, auf der der Unterzeichnete in einem das zeitgenössische deutsche Schaffen umreißenden Vortrag insbesondere in die Werke der Musikwoche einführte, war mit Werken von *Strauß*, *Pfitzner* und *Zilcher* der älteren vermittelnden Generation gewidmet: *Strauß'* Orchesterdichtung „Kampf und Sieg", eine 1894 entstandene, erst 1930 veröffentlichte und so gut wie unbekannte Gelegenheitskomposition als beziehungsreicher Auftakt, *Pfitzners* C-dur-Sinfonie, das Vermächtnis einer Altersweisheit, die in äußerster Beschränkung der Mittel noch einmal in der symphonischen Form eine Aussage von letzter persönlicher Gültigkeit anstrebt, als Hauptwerk und *Zilchers* „An mein deutsches Land", das Bekenntnis eines romantisch erglühenden Herzens als Ausklang. Im folgenden Orchesterkonzert leiteten sodann *Wilhelm Jergers* Orchesterpartita mit ihrer unbekümmerten Musizierfreudigkeit und klangfrischen Eindringlichkeit, sowie *Paul Graeners* volkstümlich eingängliche, klassisch-romantische Traditionen beschwörende „Wiener Symphonie" zum zeitgenössischen Schaffen in seiner Problematik über: *Ernst Peppings* Symphonie wurde als Sturm und Drang eines neuen Formwillens, als Bruch mit der symphonischen Tradition, als Anknüpfen an die barocke Konzertierpraxis, als spannungsloser undramatischer Fluß der Bewegung, dem vielleicht noch Reste eines intellektuellen Grüblertums anhaften, von manchem Hörer nur bedingt, *Heinz Schuberts* Präludium und Fuge für Sopran und Streichorchester „Vom Unendlichen", ein spannunggeladenes, unerhört dichtes Netz einer Polyphonie von überzeugender dynamischer Kraft, insbesondere durch die wie eine Flöte unirdisch über dem Streicherklang verschwebende Sopranstimme Trude Maria Schnells, einschränkungslos beglückt hingenommen. — Eine Liederstunde Heinz Martens, die den Weg des deutschen Liedes von *Schubert* über *Brahms* zu *Hugo Wolf* aufzeigte, und ein Quartettabend des Wendling-Quartetts, das von *Haydn*

über *Schubert* zu *Regers* Werk 109 mit ſeiner gewaltigen Schlußfuge wieder an die Schwelle der Grundkräfte gegenwärtigen Muſizierens führte, bereiteten das Kammerorcheſterkonzert vor, in dem neben *Zilchers* impreſſioniſtiſch malender, treffſicher charakteriſierender „Luſtſpiel-Suite" („Der Widerſpenſtigen Zähmung") und *Erich Anders'* von Leonor Predöhl ſtilvoll geſungenen „Antiken Arietten und Kanzonen" (in reichsdeutſcher Uraufführung), einer klangſchönen Inſtrumentierung ſpätbarocker Schularien von *Cariſſimi, Gluck* und anderen, *Fritz Büchtger,* der Münchner, mit ſeinen „Ernſten Geſängen von Tod und Leben" nach Texten Bindings, einer kargen hymniſchen Muſik von hohem ethiſchem Gehalt und *Hugo Diſtlers* „Lied am Herd", eine launige, geiſtreich und humorvoll geſetzte, harmoniſch wie rhythmiſch eigenwillige, dabei durch ihre Friſche volkstümlich wirkende Kantate feſſelten. Beiden verhalf Paul Gümmer, nach der Berliner Uraufführung, zu einem erſten Erfolg im Reiche durch eine meiſterhafte Interpretation.

Vorſtoß in Neuland auch auf inſtrumententechniſchem Gebiet war der Trautonium-Abend Oskar Salas mit *Harald Genzmers* Konzert, wobei Sala dem Konzert ein ſo glanzvoller Virtuoſe wie dem Inſtrument ein geſchickter Verteidiger war, daß der Abend ein überaus ſtarker Erfolg wurde.

Eine Abendmuſik der Bannſpielſchar der Hitlerjugend unter Leitung von Ilſe Struck machte mit Werken von *Heinrich Spitta* und *Georg Blumenſaat* wie mit altem und neuem Spiel- und Singgut der Jugendbewegung durch ein ſehr gepflegtes Muſizieren bekannt, während eine große Volksmuſikveranſtaltung noch die ſtarken Spannungen, die etwa zwiſchen der Programmgeſtaltung der Männerchöre und der junger Vereinigungen wie der Flensburger Kantorei beſteht, aufdeckte, erfreulicherweiſe aber alle einſatzfähigen Laienkreiſe, unter anderm auch Muſikzüge der Bewegung, ein Muſikkorps der Kriegsmarine und einen Maſſenchor (in *Werner Egks* Hymne) zuſammenführte. Agnes Vollering-Niendorf-Flensburg erweiterte die Eindrücke der vorhergegangenen Liederſtunde nach der Seite des geſelligen Liedes *Mozarts, Haydns* und anderer, und Hans Niſſen ſteuerte mit einem köſtlichen muſikaliſchen Scherz am Klavier (Variationen über „Hänschen klein" im Stil großer Meiſter) gleichſam eine Muſikgeſchichte im Weſtentaſchenformat bei.

Feſtlicher und vertiefender Abſchluß war das Chor- und Orgelkonzert in der Marienkirche, bei dem der Lübecker Marien-Organiſt Walter Kraft, eben nach der erſchütternden Zertrümmerung der Lübecker Orgeln durch den ruchloſen engliſchen Fliegerangriff, ſich mit *Hugo Diſtlers* problemreicher Partita „Nun komm der Heiden Heiland" als virtuoſer Spieler und mit einer eigenen Improviſation, die eine unvorbereitet improviſierte Doppelfuge etwa nach Buxtehudeſchen Formprinzipien, zwiſchen die Eckpfeiler einer gewaltigen Toccata geſtellt, in unbegreiflicher Strengſtimmigkeit und formal eindeutiger Architektur, verflochten mit dem Grundthema des Chorals „Verleih uns Frieden gnädiglich" vor dem Hörer aufbaute, als genialer Improviſator erwies. *Otto Miehler* hatte ſeine ſchon 1924 entſtandene, damals in Süddeutſchland häufig aufgeführte missa brevis in neuem Gewand für Chor und Orcheſter an den Schluß geſtellt: ein Werk, das in beſtem Sinn die unvergänglichen Traditionen ſüddeutſcher kultiſch gebundener Meßkompoſition mit einer ſtarken perſönlichen Haltung von ſinnlich blühender Klangſchönheit und vertiefter Frömmigkeit verbindet. Unter ſeiner überaus ökonomiſch waltenden, den Geiſt der einzelnen Werke mit unbeirrbarer Muſikalität erſpürenden Leitung war das Grenzlandorcheſter (in der Meſſe vereint mit dem Städtiſchen Chor) allen Werken ein hingebend muſizierender Interpret. Seine künſtleriſch bedeutſame Wiedergabe trug an dem Gelingen der Muſikwoche, die mit ihrer Pionierarbeit für zeitgenöſſiſches deutſches Schaffen eine erſte Breſche in Flensburg geſchlagen hat, den Hauptanteil.

Neun Veranſtaltungen in acht Tagen, inmitten von allnächtlichen Fliegeralarmen — das iſt gewiß kein alltägliches Wagnis. Eine unerwartet hohe Anteilnahme der Bevölkerung (alle Veranſtaltungen waren gut beſucht, ein Teil ausverkauft) hat es vollauf gerechtfertigt.

FESTAKT UND FESTKONZERT ZUM HUNDERT JAHR-JUBILÄUM DES KÖLNER MÄNNER-GESANG-VEREINS.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

In der Köln-Deutzer, 5000 Perſonen faſſenden Meſſehalle erklangen, vom Kölner Sängerkreis mit 1700 Mitgliedern vorgetragen, *Bruckners* „Tröſterin Muſik", *Werner Egks* „Mein Vaterland" und *Beethovens* „Die Himmel rühmen . . ." unter Dr. Cwoydzinskis überlegener Leitung. GMD Prof. Eugen Papſt führte das Städt. Orcheſter im „Meiſterſinger"-Vorſpiel an, und dann folgten eine Reihe von feſtlichen Anſprachen. Der Vereinspräſident Dr. Klefiſch erläuterte die beſonderen muſikaliſchen und volksbildneriſchen Aufgaben des Männergeſanges an Hand der Geſchichte. Gen.-Intendant Dr. Drewes überbrachte die Glückwünſche des Führers, ein Bild mit Widmung des Reichsminiſters Dr. Goebbels und die Goldene Zelter-Plakette und umriß in ausgezeichneter Weiſe die Verpflichtung gegen das Volkslied und die gemeinſchaftsbildenden Kräfte der Sängerkameradſchaften. Oberbürgermeiſter Dr. Winkelnkemper ſprach den Dank der Hanſeſtadt

Köln aus, und Oberbürgermeister M e m m e l e - Würzburg bestellte die Grüße des Sängerbundesführers wie der Präsident des Wiener Männer-Gesangvereins die seiner Sänger.

Das F e s t k o n z e r t brachte nach einer Gruppe älterer Werke von *Kreutzer*, *Weber*, *Schubert* und *Schumann* solche Chöre, welche für das Jubiläum von angesehenen Meistern geschrieben worden waren: *Paul Graeners* selbstgedichteten Hymnus an die Musik, ein echt pathetisches und klangschweres Werk, *Richard Straußens* orchestral vielstimmiges „Traumlicht", *Hans Pfitzners* tiefinnerlich-mystische Vertonung des Gedichts „Wir geh'n dahin" von Hans Frank sowie die volksechte, humorvolle des Uhlandschen „Schiffleins" mit begleitender Flöte, mit Horn- und Sopransolo, *Eugen Papsts* polyphone „Motette" nach Mathias Claudius „Der Mensch lebt und besteht". Es folgten von *August von Othegraven* der stimmungsvolle „Sonntag am Rhein" mit Fernchor, *Heinrich Zöllners* effektvolle Chorballade „Alte Landsknechte" nach Börries von Münchhausen und *Richard Trunks* rhythmisch beschwingte, echt volkstümliche Vertonung „In Flandern" (Julius Ludwig), „Einem toten Soldaten" (Heinz Steguweit), ein Stück von tiefer Empfindung und „Heiliger Rhein" (Jörg Ritzel), das ebenfalls Trunks besondere Kunst des gediegenen und innerlich erfaßten Männerchorsatzes ins Licht rückte. Unter Prof. E u g e n P a p s t s überlegener Leitung fanden diese, teilweise sehr anspruchsvollen Werke eine glänzende Interpretation und gewannen den anwesenden Komponisten wie dem Chore begeisterten Beifall.

V. LIEGNITZER MUSIK-TAGE.

Von KMD O t t o R u d n i c k, Liegnitz.

Der Liegnitzer Konzertwinter fand auch im 3. Kriegsjahre seinen festlichen Abschluß in den 5. Liegnitzer Musiktagen. Eine große und sorgfältige Vorarbeit war von allen — Dirigenten, wie jedem einzelnen Mitwirkenden — geleistet worden, um auch diese Kulturarbeit zur erfolgreichen Durchführung zu bringen. Das Festliche Vorspiel von *Ehrenberg* eröffnete schwungvoll die Musik-Tage. Begrüßungsworte von Oberbürgermeister Dr. E l s n e r gaben einen Überblick über das erfolgreiche Musikleben in Liegnitz. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. R a a b e — in Liegnitz zum 4. Male als Festredner — fesselte, wie stets, durch die offene und eindringliche Sprache, besonders durch die väterlich ermahnenden Worte, die er für die Jugend fand, aber ebenso riß er die Hörer als temperamentvoller Dirigent der Rienzi-Ouverture mit.

Im Mittelpunkt der musikalischen Werke dieses Vormittags stand *Max Trapps* Zweites Konzert für Orchester; von edler Gestaltung, feiner deutscher Innerlichkeit und jubelndem Ausklang fand das Werk, wie der Komponist als Dirigent, begeisterten Anklang.

Die O r a t o r i e n - V e r e i n i g u n g, die erst wenige Monate zuvor in der Mozartwoche unter O t t o R u d n i c k s Leitung *Mozarts* „Requiem" gebracht hatte, trat erneut in Erscheinung mit *Mozarts* Krönungsmesse, *Tinels* Sonnengesang und *Brahms'* Schicksalslied. Die tief schürfenden, anspruchsvollen Werke fanden unter O t t o K r a u s e s umsichtiger Leitung eine ergreifende Deutung. Der einheitliche Chorklang war wiederum ausgezeichnet, weit über tausend Hörer ließen sich in der mächtigen Peter-Paul-Kirche von deutscher Kunst packen. C h a r l. K r a e k e r - D i e t r i c h (Sopran — Breslau), I n g e T ä u b e r (Alt — Liegnitz), L e o n h a r d S t e u e r (Tenor — Breslau), G e r h a r d A r l t (Liegnitz), O t t o R u d n i c k (Orgel — Liegnitz) und das S t ä d t i s c h e O r c h e s t e r waren ausgezeichnete Mithelfer am Werke.

Das 1. Orchesterkonzert führte von *Händel* zu *Graener*. In *Händels* concerto grosso *D* brachte MD W e i d i n g e r die klassische Architektur und Empfindungskraft zu leuchtendem Glanz. Die KM L ö f f e l h o l z, B e e r und L i l g e seien als heimische Instrumental-Solisten besonders hervorgehoben. *Jean Sibelius'* Violinkonzert d-moll in der Fülle satter Klangfarben mit S i e g f r i e d B o r r i e s als vollendetem Virtuosen und KM H. W e i d i n g e r als überlegenem Dirigenten fand ebenso reichen Beifall wie Prof. G r a e n e r, der seine fließende Melodik und romantischen Zauber offenbarende, schlicht schöne „Wiener Sinfonie" leitete.

Auch im zweiten Orchesterkonzert zeigte sich das Städtische Orchester als der grundlegende künstlerische Faktor. Die seltener zu hörende Leonoren-Ouverture II und *Beethovens* 4. Klavierkonzert mit T h e a B e r g als einem hinreißenden Deuter Beethovenscher Tiefe, das vollendete Zusammenspiel von Solist und Städt. Orchester unter W e i d i n g e r war ebenso groß, wie die darauf folgende *Bruckner*sche III. Sinfonie mit ihrer leidenschaftlichen Kampfmusik erschütternd.

Der letzte Vormittag brachte unter Leitung des Komponisten Werke von *F. Kauf*, *E. Wenzel*, *H. Henrich*. *Kaufs* sinfonische Dichtung „Von den Bergen" vereint gesundes modernes Empfinden mit schlesischer Romantik. *Wenzels* mehr in klassischem Geiste empfundene h-moll-Suite weiß den strengen Stil mit dem unsrer Tage in harmonischen Einklang zu bringen. *H. Henrichs* beschwingtes Violinkonzert, von L e t i t i a H e n r i c h - F o r s t e r mit technischer Überlegenheit und feinem künstlerischen Empfinden gespielt, errang ebenso lebhaften Beifall, wie seine farbenreiche Musik über „Innsbruck, ich muß dich lassen".

Das S t ä d t i s c h e O r c h e s t e r erwies sich in jedem seiner Mitglieder als eine große Künstler-

gemeinschaft, die allen hohen, an sie gestellten Anforderungen nicht nur gewachsen war, sondern auch in seelischem Empfinden mit dem Wohllaut ihrer Instrumente den Werken zum sprühenden Leben verhalf unter der Leitung H. Weidingers, der diesem Klangkörper seine ganze überzeugende Gestaltungskraft schenkte.

„FESTLICHE WOCHE HEITERER DEUTSCHER OPERN" IN NÜRNBERG.

Von Dr. Eva-Maria Schneider, Nürnberg.

Als dritte Opernwoche der Spielzeit veranstalteten die Städt. Bühnen (Intendant Willi Hanke) eine „Festliche Woche heiterer deutscher Opern" aus Werken, die seit kürzerer oder längerer Zeit im Spielplan stehen, und gab damit nicht nur einen Querschnitt durch die eigene Arbeit, sondern vor allem eine Zusammenstellung von deutschen Opern, die den heute besonders mannigfachen Anforderungen an eine heiter besinnliche, erholsame und edle Kunst gerecht werden. Von den sieben aufgeführten Werken zählen nicht weniger als vier im allgemeinen zu den Stiefkindern der deutschen Bühnen, ohne daß man dafür eine innere Berechtigung erkennen könnte, — einerseits ein schönes Zeichen für die lebendige Aufgeschlossenheit und Vorurteilslosigkeit der Nürnberger Bühnen, andrerseits eine Tatsache, die für die Gestaltung der heiteren Seite der deutschen Opernspielpläne zu denken geben sollte. Denn für die Erholung und geistige Ausspannung muß dabei fast immer die Operette sorgen, während gerade die heitere deutsche Oper doch deutscher Wesensart viel näher steht. Wenn man in der „Festlichen Woche heiterer deutscher Opern" *Lortzings* „Hans Sachs", *Goetz'* „Der Widerspenstigen Zähmung", *Hugo Wolfs* „Corregidor", *Cornelius'* „Barbier von Bagdad" gesehen hat, die im Werte und in der Wirkung weder hinter *Rich. Strauß'* „Ariadne auf Naxos" und „Rosenkavalier" noch hinter *Mozarts* „Entführung" zurückzustehen brauchen, so erhellt die Bedeutung dieser Festwoche: Die Richtung angegeben zu haben für die Gestaltung eines Opernspielplanes, der die heitere Muse dort sucht, wo wir Deutsche sie suchen sollten: in der Besinnlichkeit, im liebevollen Humor, in der stillen Heiterkeit und im Zauber der Melodie.

An den Aufführungen der Woche, die in einer Morgenveranstaltung durch Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser mit einer Prinzipielles sagenden Rede eröffnet wurde, waren wesentlich beteiligt: als Dirigenten Alfons Dressel, Dr. Max Loy und Bernhard Conz, als Spielleiter Willi Hanke und André v. Diehl, von den Nürnberger Sängern Eva Hadrabova, Else Wünsche, Grete Pense, Richard Holm, Alexander Fenyves, Heinz Daniel u. a., als Gäste Felicie Hüni-Mihacsek und Paul Bender-München, Coba Wackers-Frankfurt/Main, Sanders Schier-Bremen.

DIE JAHRHUNDERT-FEIER DER PHILHARMONIKER IN WIEN.

(Schlußbericht.)

Von Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Das von Dr. Karl Böhm geleitete Festkonzert unserer Philharmoniker zeichnete sich vor allem dadurch aus, daß es nicht weniger als drei neue, den Philharmonikern gewidmete Werke erstmalig zur Aufführung brachte. Der „Festliche Prolog" von *Henk Badings* wahrt den tragischen Grundcharakter in einer längeren, sinfonisch aufgebauten, kontrastreichen thematischen Durchführung, die durch klangvolle Wendungen und fesselnde Spannungen zu einer festlichen Schlußsteigerung geführt wird. Ein Werk von köstlicher, zum Teil scherzhaft anmutender Art sind die, aus Themen von Paganini entwickelten „Paganiniana" von *Alfredo Casella;* durchaus virtuos angelegt und im Hinblick auf die Virtuosität der Wiener Philharmoniker geschrieben, gibt diese 4-sätzige Suite Gelegenheiten genug zu schwierigsten, aber auch dankbarsten und gefälligsten, ungemein effektvollen Wirkungen, deren Eindruck bei solcher Ausführung ein blendender sein mußte. Die dritte Neuheit, die hier zur Uraufführung kam, betraf die „Alt-Wiener Serenaden" unseres heimischen Tondichters *Joseph Marx;* hier zeigt sich die Liebenswürdigkeit des musikalischen Geschehens von einer anderen Seite: sie geht in die Tiefe und berührt, indem sie selbst gelegentlich die Geister der großen Alt-Wiener Meister Haydn und Schubert beschwört, Gefühle, die aus dem Erleben der Landschaft und ihres Volkstums gewonnen, zu einer Suite von vier charakteristischen Sätzen vereinigt sind, frei von Schwulst oder Überladung, in reiner Schönheit und zauberhaften Klängen, und dennoch immer Zeugen der stark ausgesprochenen persönlichen Eigenart des beliebten Komponisten. Diese drei Ehrengaben an die Philharmoniker wurden für sie, für den Dirigenten und die Komponisten Gegenstand immer wieder erneuter herzlichster Beifallsbezeigungen, die sich noch steigerten, als der 2. Teil des Abends mit der VII. Sinfonie *Beethovens* in dithyrambischem Jubel ausklang. — Eine besondere Note erhielt auch das von Richard Strauß geleitete Festkonzert, indem es nur zwei seiner eigenen Werke enthielt: das im Jahre 1913 zur Einweihung des Wiener Konzerthauses geschriebene „Festliche Präludium für Orchester und Orgel" und die „Alpensinfonie". Hier war vor allem schon die sichtliche Verbundenheit des Orchesters mit dem schöpferischen Meister als Dirigenten zu bewundern, dessen unauffällige, scheinbar ruhige Zeichengebung doch sofort die beabsichtigte Schattierung im Orchester erzielt; ein solches Zusammenwirken geistiger

Kräfte muß zu den stärksten und sichersten Wirkungen führen. Der Abend war aber noch aus einem anderen Grunde ein Zeichen schönster Eintracht in der Erreichung hoher künstlerischer Ziele: denn er vereinte in kameradschaftlicher Weise zu den beiden monströsen Werken unsere beiden Wiener Heimatorchester, die Philharmoniker und das Stadtorchester der Sinfoniker zu gemeinsamem Wirken und gemeinsamem Triumphe. Der damit erreichte Klangkörper, zusammen mit der von Direktor Schütz gemeisterten Orgel, bot denn auch eine seltene Größe und Eindringlichkeit der Wirkung.

Den gewaltigsten Abschluß des Festes bildete, einer alten philharmonischen Tradition gemäß, das sogenannte „Nicolai-Konzert", das, wiederum traditionsgemäß, die IX. Sinfonie *Beethovens* brachte. Es geschah in 4 Aufführungen, indem neben der öffentlichen Generalprobe und der eigentlichen Aufführung noch zwei Wiederholungen stattfanden, alle vier unter Furtwängler: so war denn jedem die Möglichkeit geboten, die unerhört hohe Kunst des jubilierenden Orchesters und die kongeniale Ausdeutung durch den berühmten Dirigenten zu bewundern und an der Ehrung für unsere Meister-Instrumentalisten teilzunehmen: in hingegebener Ergriffenheit den Bekenntnissen des ersten Satzes, dem launischen Kräftespiel des Scherzos, dem von Empfindung überströmenden Gesang des langsamen Satzes und dem dithyrambischen Freudenhymnus des letzten zu lauschen, und schließlich an dem Jubel teilzunehmen, der, im Werk gegeben, und durch den festlichen Anlaß gehoben, auch die schönste Anerkennung für die mitwirkenden Solisten brachte: für Erika Rokytas leuchtenden Sopran, für den dunklen Wohlklang der Altstimme von Else Schürhoff, für Georg Maikl, den wir in dem Tenorsolo schon so oft bewundern konnten, und endlich für Herbert Alsens fülligen Baß, nicht minder aber für den stets bewährten Chor des Singvereins.

Neben diesen eindrucksvollen Darbietungen ihres Gesamtkörpers haben die Philharmoniker wie schon immer so auch bei diesem Fest in kleineren Musiziergemeinschaften auf dem Felde der Kammermusik Großes geleistet, durch ihre „Bläservereinigung", das Schneiderhan-Quartett, das Konzerthaus-Quartett und das „Philharmonia-Quartett". So bewährte sich im weiten wie im engeren Rahmen aufs Neue ihr alter Ruhm, ruhend auf der künstlerischen Persönlichkeit jedes einzelnen und auf der Gemeinsamkeit ihrer künstlerischen Ideale.

KAMMERMUSIKTAGE IN WITTEN.

Von Dr. Bernhard Zeller, Dortmund.

Zum fünften Male fanden in Witten a. Ruhr die Musiktage statt, die auch diesmal unter der Schirmherrschaft von Prof. Dr. Graener und Oberbürgermeister Dr. Zintgraff standen. Die das neuzeitliche kammermusikalische Schaffen fördernden fünf Veranstaltungen, in welche ein Vortrag von Prof. Dr. Korte-Münster über „Die Musik im Leben des Volkes" eingeschaltet war, würdigte Dr. Zintgraff, der wertvolle Ausführungen über die kulturellen Aufgaben der örtlichen Musikpflege gab. In den aufgeführten Werken stand die Anlehnung an neuromantische Meister neben einem barocken Vorbildern verhafteten linearen Stil. In einer gemäßigten Schumann-Nachfolge bewegt sich das d-moll-Quartett von *Paul Richter*, hausmusikalischen Charakter haben die nach einem Amselruf variierten Sätze der „Kleinen Schularbeit" von *Heinz Tiessen*. *Hans Pfitzners* Jugendlieder fanden in erster Hinsicht biographisches Interesse, insofern ein paar originelle Einfälle den empfindungstiefen Lyriker verheißen. Das Klarinetten-Quintett von *Ulf Scharlau* neigt in der Durchführung der Motive zu polyphoner Entwicklung, nach einem resignierten, gefühlswarmen langsamen Satz vermißt man in den letzten Sätzen ergiebige Einfälle. *Hans Dünschede* weist in seiner Sonate Werk 14 der Violine wie dem Klavier dankbare Aufgaben zu, ein edel empfundener resignierter langsamer Satz zeigt Reger-Einflüsse. Interessant ist das in drei knappen Sätzen thematisch konzentriert gearbeitete, im schmerzlichen langsamen Satz zu stärkerer subjektiver Aussprache gelangende Streichtrio in e-moll von *Hermann Schröder*. *Hugo Raschs* fünf Lieder, formal klar und in der Stimmung differenziert, zeichnen sich durch eine gesunde gesangliche Melodik aus. In geweiteter, stark chromatischer Harmonik verläuft das im Adagio verklärt ausklingende Streichquartett von *K. F. Noetel*. Geschickte Kombination der Instrumente weist die „Kleine Jagdmusik" für neun Bläser von *Helmut Bräutigam* auf.

Beschaulich und gefällig sind die Spielstücke für Oboe und Streicher von *Adolf Fecker*, spielfreudig in gesunder Auswertung der Einfälle die Stücke für Klarinette und Klavier von *Erich Sehlbach*. Nachromantischen Gefühlston haben die dankbaren, im Klavier stimmungsvoll behandelten „Lieder des Spielmanns" von *Max Donisch*. Der Höhepunkt der Veranstaltungen war das sehr gut besuchte letzte Konzert. Reiche Phantasie und Gediegenheit der Form und des Satzes zeichnen die Klaviersonate Nr. 2 von *Ernst Pepping* aus. Tiefelegischen Charakter hat das in der polyphonen Verwebung der Instrumente meisterhaft gearbeitete, resigniert ausklingende Streichquartett von *Paul Höffer*. In klangschönen Stimmungsbildern läßt *Paul Graeners* Rhapsodie „Sehnsucht am Meer" die Elegie des Gedichtes von H. Bethge aufklingen. Sechs unproblematische Sätze der „Kleinen Suite aus einer Musik zum Puppenspiel Dr. Faust" von *H. Chemin-Petit* sind heiter gestimmt, apart sind ein paar impressionistische Klangmalereien.

Ausgezeichnet war die Ausführung der Werke durch das Bochumer Häusler-Quartett, die Bochumer Bläservereinigung, das Fehse-Quartett, den Klarinettisten Oskar Kroll, den Geiger Hans Dünschede, die Sopranistin Marianne Lehmann, Prof. Fred Drissen, die Pianisten Hertha Ruthenfranz, Marianne Wagner, Irma Zucca-Sehlbach und Willy Jäger (Begleitung).

URAUFFÜHRUNGEN

EUGEN BODART: „SARABANDE"

Komische Oper.

Uraufführung in Altenburg.

Von Rudolf Hartmann, Altenburg.

Der Intendant und musikalische Oberleiter des Altenburger Landestheaters *Eugen Bodart*, der sich schon mit seiner vielerorts aufgeführten „Spanischen Nacht" und seinem kürzlich in Mannheim erfolgreich uraufgeführten „Leichtsinnigen Herrn Bandolin" überzeugend mit dem Stil der heiteren Oper auseinanderzusetzen wußte, erfreute nunmehr durch einen Einakter gleichen Charakters, der bei seiner liebevoll vorbereiteten hiesigen Uraufführung starke künstlerische Wirkung ausstrahlte. Das vom Komponisten verfaßte Textbuch, das in gefälliger und spielerisch verflüssigter Dialoggestaltung innerhalb der eleganten Atmosphäre des ausklingenden Rokoko einen Konflikt zwischen einem Fürsten und seiner eifersüchtigen Gemahlin zur Entspannung führt, ist in reichem Maße von klangerregenden Potenzen gestrafft und durchaus musikalisch vorempfunden. Die mehr lyrisch getönte als humoristisch akzentuierte oder dramatisch zugespitzte Handlung wirft inhaltsbestimmend und formgebend ihre Schatten in die ganz delikate Partitur des Werkes, die zweifellos die wertstärkere Wesenshälfte der Neuheit darstellt. Die Musik Bodarts enthält eine Fülle melodiegeschwelltester und charaktervoll sprechender Themen, die in virtuoser Linienführung weiterverarbeitet und miteinander verbunden erscheinen und dabei ihre instrumentale Leuchtkraft jener reichen Klangvision verdanken, die man bereits in allen andern Orchesterkompositionen Bodarts einschränkungslos schätzen lernte. Der musikalische Dialog ist federnd und elastisch gezeichnet, ist sinngemäß und effektsicher deklamiert und hebt sich in stimmungsfarbigem Parlando von einem der szenischen Situation immer wesensparallelen orchestermusikalischen Untergrunde ab. Alles in allem stellt die Musik Bodarts eine Kostbarkeit dar, der man gern das Schicksal des Vergessenwerdens erspart wissen möchte, dem leider die allermeisten nicht abendfüllenden Werke selbst bei höchster künstlerischer Qualität zum Opfer fallen mußten. Es dürfte sich empfehlen, das liebenswerte und kammerspielartig verfeinerte Werk Bodarts in Form eines Einakter-Abends mit zwei gleichwertigen und musikstilistisch verwandten Werken zu verbinden, wie sie die Opernliteratur in „Susannes Geheimnis" von Wolff-Ferrari und in E. d'Alberts entzückender „Abreise" besitzt, die übrigens beide handlungsmäßig ebenfalls unter dem Generalnenner „Eifersucht" stehen, um das gleiche Problem jedoch in jeweils anderer Form aufzustellen und mit anderen Mitteln zu lösen.

Die Aufführung löste sehr starken Beifall aus und bedeutete einen großen Erfolg für das junge Werk, für seine erfolgreichen Hauptdarsteller (Grete Welz-Bodart als Eleonore und E. Beykirk als Fürst) und nicht zuletzt für den Komponisten, der am Dirigentenpult tätig war und zugleich auch als Spielleiter seine Arbeit zu einprägsamem szenischen Leben erweckte.

GEORG VOLLERTHUN: „DAS KÖNIGLICHE OPFER"

Uraufführung in Hannover.

Von Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover.

Die Leitung des städtischen Opernhauses in Hannover vertritt den männlichen Standpunkt einer sorgfältigen Pflege des als betreuenswert erprobten Vorrats von Bühnenwerken; sie ist nicht der Meinung, man müsse von ihr im Lande viel Aufhebens machen, und begnügt sich mit dem Lobe, das Neue freundlich angeschaut zu haben, wenn es sich an anderem Orte bewährte. Unter diesen Umständen ist eine Uraufführung in der Welfenstadt wirklich etwas Besonderes. Der Eindruck der Auszeichnung verdoppelt sich jetzt dadurch, daß es dem Urheber des neuen Stückes, *Georg Vollerthun*, vor zehn Jahren schon einmal vergönnt war, ein Werk seiner Hand (es war der „Freikorporal") bei uns zur überhaupt ersten Aufführung zu bringen.

Die Anknüpfung an ein im deutschen Volke unvergessenes politisches Ereignis war der Aufnahme der neuen Oper nur günstig und wird ihrem weiteren Schicksal vorteilhaft sein. Das Königliche Opfer, dessen Vollziehung ihren Inhalt bildet, fällt in eine Zeit, die unter dem Worte „Deutschland in seiner tiefsten Erniedrigung" stand und noch steht. In hohem Andenken ist aber auch die im Jahre ihres frühen Todes von Goethe an versteckter Stelle gefeierte Huldgestalt jener Frau, die das uns von Napoleon zugedachte Schicksal abzuwenden versucht hat: der anmutstrahlenden mecklenburg-strelitzischen Prinzessin Luise, die durch ihre Liebesheirat Königin von Preußen wurde und dem König im Augenblick der Reise

nach Tilsit schrieb: „Ich kann Dir keinen größeren Beweis meiner Liebe und meiner Hingabe an das Land, dem ich angehöre, geben, als, indem ich dahin komme, wo ich nicht begraben sein möchte." Ihre Begegnung mit dem Besieger ihres Mannes in Tilsit, die in den Juni des schweren Jahres 1807 fällt, ist das Thema, das der geschickte Verfasser des Textes Oswald Schwenk dem Komponisten zur Behandlung übergab. Es ist so wirklichkeitsnahe, daß den beiden im Vordergrunde stehenden Handlungsträgern kaum ein Wort erlaubt wird, das nicht geschichtlich beglaubigt wäre. Was in dem früheren Werk des Komponisten versucht wurde, steht nun in voller Ausbildung und mit allem Anspruch auf Geltung vor uns: die von der Romantik verfehmte „historische" Oper. Dieser Rückgriff auf die vorwagnerische Vergangenheit ist ein Weg (unter vielen), der vom romantischen Ideal, wenn dessen Zeit wirklich gekommen sein sollte, abführt.

Die Probleme, die das im politischen Stoffe liegende und notwendiger Weise hie und da hervortretende Rationale aufgibt, sind schwer. Ihre Lösung wird in dem Glauben an eine Möglichkeit des Aufgehens verstandesmäßiger Bereiche in die Tonkunst unternommen. Am schönsten frei fühlt sich jedoch der Komponist auf dem von der Natur gegebenen Felde der unmittelbaren Gefühlsaussprache, deren Impulse von der Gestalt der Königin ausgehen, weil ihr edles Tun nur empfindungsmäßig begründet ist. Hier kann die Lösung von der romantischen Grundauffassung — „Gefühl ist alles" — nicht angestrebt werden. Diesem Stilkreise gehört Vollerthuns Musik wirklich an. Wer in der Tatsache, daß seine Sprache nicht die der Jugend ist, die Begründung einer Bewertung der Leistung sehen wollte, würde einem ästhetischen Irrtum verfallen sein: Bachs, Beethovens Spätwerke stehen sehr weit ab von dem ihrer Zeit genehmen Stil. Vollerthuns Harmonik wird durch Alterierungen und den freien (übrigens recht erfinderischen) Gebrauch von Durchgängen bis an ihre Grenzen erweitert, aber sie tritt über diese Grenzen nicht hinaus: das Kunstmittel der Romantik bleibt in seinem Wesentlichen unangetastet, Aber das Schwelgerische ist gewichen; an seine Stelle tritt eine männliche Herzlichkeit, eine Freude an der Darstellung des Bejahenden, der positiven Werte in Luises schöner Seele. Wie auf dem Theater von der Verdunkelung kein Gebrauch gemacht wird, so ist auch die Musik ihrer eigentlichen Gesinnung nach hell, festlich bis zum Tanzrhythmus und zur Fanfare; der nicht fehlende tragische Akzent behält den Wert der Gegenfarbe. Von besonderer Bedeutung ist die Behandlung des Klanglichen durch bald zusammengefaßte, bald in seine letzten Einheiten zerlegte riesige Orchester.

Die vom Intendanten R. Kraffelt und von Dr. Winckelmann geleitete Vorstellung besaß, getragen von Hilde Singenstreus und Konrad Siegmunds formender Kunst, alle nur wünschbaren Zeichen der Vollendung und verlief unter allgemeiner freudiger Billigung der künstlerischen Absicht.

KONZERT UND OPER

MUSIK IN DEN NIEDERLANDEN. Trotz des äußerst strengen Winters, der sich besonders in dem ausgedehnten Flächengebiet der Niederlande stark fühlbar machte und ungewöhnlich lange anhielt, gab es hier dennoch ein überaus reiches Musikleben, vor allem in der zweiten Winterhälfte.

Im Mittelpunkt des Interesses standen wieder die Abonnements-Konzerte des Concertgebouw-Orchesters unter Leitung von Willem Mengelberg. Die auf seine Anregung vor 7 Jahren entstandene 3. Sinfonie von *Henk Badings* brachte Mengelberg mit dramatischer Wucht, die dem Werke eine gewaltige Zündkraft verlieh. Die großlinigen und schwungvollen Themen, die die Werke von Badings auszeichnen, finden sich auch schon in dieser frühen Sinfonie.

Beethovens 5. Sinfonie und des niederländischen Komponisten *Cornelis Doppers* „Ciaconna Gotica" erfuhren hervorragende Wiedergabe. Lieder von *Hugo Wolf* mit Orchester sang Karl Schmitt-Walter.

Die Aufführung von *Bachs* Matthäuspassion am Palmsonntag unter Willem Mengelberg stand in ihrer Abgeklärtheit und künstlerischen Vollendung auf bewundernswerter Höhe. Solisten waren Karl Erb, Jo Vincent, Laurens Bogtman u. a.

Ohne einen besonderen Zyklus ist eine Winterspielzeit in Amsterdam ebenso undenkbar, als ohne Matthäuspassion, und so schließt auch die diesjährige mit einem *Beethoven*-Zyklus. Die besondere Art dieses Zyklus besteht diesmal auch darin, daß neben allen Sinfonien, einigen Ouvertüren — worunter die 3 Ouvertüren zu „Leonore" — und dem Violinkonzert, auch alle Klavierkonzerte Beethovens in das Programm aufgenommen wurden und zwar in chronologischer Folge.

Im Concertgebouw wurde der 50. Geburtstag des Komponisten *Rudolf Mengelberg* gefeiert, der gleichzeitig auf eine 25jähr. Tätigkeit am Concertgebouw zurückblicken konnte. In einem Jubiläumskonzert kamen von seinen Werken zur Aufführung: „Missa pro pace", das „Violinkonzert", das „Magnificat" und „Die Hymne auf Amstelredam". Außer dem Concertgebouw-Orchester und dem Oratorien-Verein wirkten mit: Jo Vincent, Annie Woud und Max Kloos, unter der Leitung von Eduard van Beinum.

In Haarlem brachte die Haarlemer Bach-Vereinigung, zusammen mit dem Utrechter städt. Orchester, in den hohen gotischen Hallen der „Groote Kerk" *Bachs* „Hohe Messe" zur Aufführung. Die gewaltige Weite des Domes erhöhte die starke Wirkung dieser erlesenen Veranstaltung.

In Rotterdam führte Eduard Flipse mit seinen Philharmonikern eine Konzertreihe unter dem Titel „Große Meister" durch. Seine Ausarbeitung der Einzelheiten und stilistische Einheit, besonders in den Werken *Haydns* und *Mozarts*, zeichneten dieses Konzert aus. Der Pianist Marinus Flipse beschloß die Reihe der Konzerte im Collegium Musicum mit den impressionistischen Specima des Niederländischen Komponisten Voormolen und mit Werken von *Bach, Haydn, Beethoven* und *Chopin*.

Das Streichquartett Joachim Röntgen, das kürzlich von einer erfolgreichen Schweizer Tournee zurückkehrte, spielte Quartette von *Mozart, Beethoven* und *Willem Pijper*, dessen viertes Quartett, ein mit modernsten Mitteln gearbeitetes und ungemein kompliziertes Werk auf selten einheitliche und durchsichtig-klare Weise erklang. Man kann über Pijpers Musik denken wie man will, sie lieben oder ablehnen, eins ist aber wohl sicher, daß es zum großen Teil gerade diese Musik war, die die Voraussetzungen für die neue niederländische Komposition, wie sie sich vor allem in Henk Badings verkörpert, geschaffen und erweitert hat.

Rotterdam ist die Geburtsstadt des Komponisten *Alex Voormolen* und hier wurde auch dessen neues Cellokonzert uraufgeführt. Karel van Leeuwen-Boomkamp verhalf dem modernen und für das Soloinstrument trefflich geschriebenen Werk zu einer glänzenden Wiedergabe. Der Komponist dirigierte dabei das Residentie-Orchester an Stelle des erkrankten Fritz Schuurman.

Die Deutsche Oberschule in Amsterdam, Direktor Dr. Kniffler, veranstaltete in der Aula eine Reihe von sehr stark besuchten Kultur-Nachmittagen, die in diesem Winter gänzlich *Mozart* gewidmet waren. Vortragende waren: Dr. Kniffler (Amsterdam), Dr. Fritz Jung (Lübeck), Hans Merx (Köln). Für den auszuführenden musikalischen Teil waren erste Kräfte der Amsterdamer Kammermusik gewonnen.

Im Niederländischen Rundfunk führt der erste KM Pierre Reinards einen *Bruckner*-Zyklus durch, in dem sämtliche *Bruckner*-Sinfonien zu Gehör kommen, einschließlich „Der Nullten".

Die 6. Sinfonie leitete GMD Hans Weisbach-Wien und die 8. wird Prof. Hermann Abendroth leiten, alle übrigen Sinfonien dirigiert Pierre Reinards.

Für die Karwoche und Ostern hatte der Niederländische Rundfunk ein besonderes und vornehmgewähltes Programm angesetzt, u. a. *Boccherinis* „Stabat Mater", die „Sieben Worte" von *Schütz* und *Bachs* Matthäuspassion, vier Morgensendungen von *Hans Merx*: „Musik und bildende Kunst in der Passionswoche und Ostern". Den Abschluß der Woche bildete die Aufführung von *Wagners* „Parsifal" am letzten Ostertage unter Pierre Reinards und mit hervorragenden Solisten. Man darf hier von einer Meisterleistung sprechen.

Für Mitte Juni ist die erste Aufführung von *Hermann Ungers* Oper „Richmodis" vorgesehen. Nicht unerwähnt darf die erfolgreiche Uraufführung der cis-moll-Sinfonie von *Margaretha von Mikusch* (Berlin), einer Reger-Schülerin, unter Reinards, gelassen werden. Prof. Hans Merx.

SOLINGEN. (UA Heinrich Lemacher, Cellosonate.) In Solingen, wo bereits manches wertvolle Werk der modernen Musikliteratur der Öffentlichkeit übergeben wurde, brachte Professor Ludwig Hoelscher die *Lemacher*-Cellosonate Werk 105 zur Uraufführung.

Dieses viersätzige Werk mit dem Mut der schön und breit fließenden Melodie knüpft bewußt an bewährte klassische Formen an. Das wohlabgewogene Gleichmaß der Bewegung beider Instrumente, die gekonnte satztechnische Fassung, der schöne, oft ungewöhnliche Klang und die konzertante Haltung des Soloinstrumentes gegenüber dem von umfassenden Stimmungen erfüllten Klaviersatz gaben dem Zuhörer ein Beispiel, wie ein überlieferter Begriff (die Sonate) repräsentativ der zeitgenössischen Kunst eingefügt wurde. Eine Musik, die „für den Gebrauch" bestimmt ist.

Der Komponist spielte den Klavierpart selbst, und der Beifall, mit dem die Sonate entgegengenommen wurde, mag ein Zeichen dafür sein, daß die ihrer klaren und aufrechten Haltung halber geschätzte Musik ihren Platz im Konzertsaal wie im häuslichen Musizierkreis behaupten wird.

Max Rosenkaimer.

WUPPERTAL. Das Musikleben des Wuppertals bietet trotz des 3. Kriegswinters ein sehr erfreuliches Bild. Sämtliche Vorstellungen der städtischen Bühnen waren ausverkauft. Kam man auch dem Unterhaltungsbedürfnis der breiten Masse durch Vorführung bekannter älterer und neuerer Operetten sehr entgegen, so standen dieser Tatsache doch auch die gründlich vorbereitete, stilvolle Wiedergabe von Meisterwerken eines *Mozart* („Figaros Hochzeit"), *Weber* („Freischütz"), *Wagner* (der ganze „Ring", mit erlesenen, auswärtigen Kräften, unter Leitung von H. Knappertsbusch) und anderer Autoren gegenüber. Die Mitte September begonnene Spielzeit wird erst Anfang Juli 1942 beendet.

GMD F. Lehmann berücksichtigt im Konzertsaal gleichmäßig alte und neue Kompositionen. So hörten wir eine von *R. Strauß* stilgemäß bearbeitete, achtsätzige Tanzsuite von Couperin; eine von Melodienreichtum blühende konzertante Sinfonie

von *Mozart; Mozarts* Violinkonzert A-dur (K.-V. 219), ausgezeichnet von W. Schneiderhan gespielt; *Beethovens* 8. Sinfonie; 4. Sinfonie von *Dvořák;* das von Guila Bustabo meisterhaft gespielte g-moll-Violinkonzert von *Max Bruch; Peppings* 4sätzige, an originellen Motiven reiche, moderne, abwechslungsvoll instrumentierte Sinfonie; *Tonsettis* Rondo Veneziano, eine originelle Tondichtung mit blühender Melodieführung, eigenartigem Cello-Thema mit Harfenbegleitung, Nachahmung eines neapolitanischen Dudelsackes durch Holzbläser und Geigen.

Nachhaltige Wirkung hinterließ *Hans Pfitzners* „Von deutscher Seele", wie auch *S. Bachs* tiefgründige h-moll-Messe unter solistischer, trefflicher Beteiligung der heimischen Opernsänger H. Melchert, G. Baum und anderer hervorragender Kräfte.

Kammermusikalische Genüsse wurden uns geboten durch den Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger (alte Meister des 18. Jahrhunderts); das Strub-Quartett (u. a. *Schubert*); A. Schoenmaker und Eva Kesselring (Sonaten von *R. Schumann, Mozart, R. Strauß*).

Starken Beifall fanden die Lieder-Abende von Lore Fischer (Gesänge von *Monteverdi, Händel, Mozart*) und Ludwig Hofmann (Lieder und Arien von *Brahms, Wolf, Pfitzner*).

Beste Schlager geistlicher Musik besorgte die Kurrende (Leitung: E. von Baur) durch Aufführung eines neueren gehaltvollen Werkes des Berliner Komponisten *H. Simon:* Passionsmusik „Der Kreuzweg": schlichte, eingängliche Melodik, geschrieben für Chor, Einzelstimmen, Orgel. An Stelle des gefallenen Dirigenten F. Bremer trat G. Grote mit dem Bach-Verein auf, bot tiefergreifend *Bachs* Kreuzstabskantate sowie drei packende Choralsätze für Chor und Orchester von *Pepping*.

H. Oehlerking.

ZWICKAU / S. (UA „Glaube an Deutschland". Oratorium von *Kurt Barth.*) Die Robert Schumann-Stadt verzeichnete wieder einen großen Tag in ihrem Musikleben: die Uraufführung des Oratoriums „Glaube an Deutschland" von *Kurt Barth*. Dem städtischen Musikdirektor ist der große Wurf gelungen, die deutsche Erhebung in musikalisch überragender Weise zu gestalten. Barth ist sein eigener Textdichter. In der von Richard Wagner u. a. geübten Ton-Wort-Einheit hat er aus dem Geiste unserer Zeit heraus Bilder von zeitlosem Wert geschaffen. Dumpf grollen die Pauken, und in quälenden Septakkorden malen Streicher und Bläser die seelische Zerrissenheit nach dem Zusammenbruch. Ein Wanderer (Bariton) schreitet durch die Zeiten und schaut das deutsche Leid. Ein verzweifelter Aufschrei des Volkes (gemischter Chor) hallt ihm entgegen. Auch Kinder (Kinderchor) mischen sich in den Klagelaut. Doch eine Stimme aus der Höhe (Sopran) ruft auf zum Glauben an die Ideale. Erst zaghaft zwar, bald aber begeistert und leidenschaftlich wendet sich das Volk der neuen Botschaft zu. Ein erstes gewaltiges Finale: Zum Licht empor! Und nun beginnt das große Werk des Aufbaus. „Wie sich alle Hände regen!" In überzeugender Realistik wird der Einsatz der Schaffenden dargestellt. Soldaten ziehen auf (Soldatenchor). Die Jugend setzt sich ein. Der Wanderer schaut das deutsche Werden. Mannigfaltig und farbig schildert der Tondichter den Aufbau des Reiches. Alle Chorgattungen wechseln in rascher Folge, das Orchester ist üppig behandelt. Das Finale des 2. Teiles ist Aufruf und Erfüllung zugleich: Während der Kinderchor *Johann Walthers* „Wach auf, du deutsches Land" anstimmt, figurieren alle übrigen Stimmen in berauschendem Fluß: „Licht ward uns gegeben". Ein prächtiger Ensemblesatz! Der 3. Teil wird wie fast das ganze Werk vornehmlich vom Chor getragen. Nach einer Orchestereinleitung hebt die große Fuge an „Wir freuen uns der Arbeit", ein Meisterwerk der Kontrapunktik. Kurze Sätze der beiden Solisten leiten zu einem herzandringenden Zwischensatz über (Deutschland, leidgetränktes Land). Eine gewaltige Doppelfuge (Dir sei mein Herz geweiht), die zuletzt in einen Hymnus mit dem Deutschlandlied einmündet, beschließt das Werk in großartigem Schwung.

Barths musikalische Sprache ist eine glückhafte Synthese aus den gesunden Kräften der Romantik und den Kühnheiten der neuen Zeit. Immer aber trägt sie eine eigene Note, wie sie nur aus einer jahrzehntelangen Vertrautheit mit Chor und Orchester entstehen kann. Reich fließen die musikalischen Einfälle und sicher ist jeder Ausdruck. Eine innerlich geschlossene Linie verbindet alle Teile der Komposition: gegen 350 Sänger und Sängerinnen, ein 60 Mann-Orchester und zwei Solisten. Die polyphonen Linien der gemischten Chöre kamen klar und fein differenziert heraus, die Frauenchöre waren von Innigkeit erfüllt, der einstimmige Soldatenchor sang herzhaft und draufgängerisch, und auch der Kinderchor (Schulchor der Pestalozzischule) war mit beglückendem Eifer und erstaunlicher Sicherheit am Werk. Den Solosopran sang empfindungs- und ausdrucksreich Adelheid Holz-Köln. Für den wenige Stunden vor der Aufführung erkrankten Karl-Oskar Dittmer (Berlin) sprang der Unterzeichnete ein und lieferte damit seinen Beitrag zum Thema vom konzertierenden Kunstbetrachter. Am Schluß gab es stürmische Ovationen vornehmlich für den dirigierenden Komponisten, dessen Werk wegen seiner weltanschaulichen und künstlerischen Höhe weite Verbreitung verdient. Oberbürgermeister Dost, dem das Oratorium gewidmet ist, hatte den Abend mit programmatischen Erklärungen über das Musikleben der Robert-Schumann-Stadt eröffnet.

Paul Eibisch.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Durch Runderlaß vom 21. März 1942 hat der Reichswirtschaftsminister folgende Neuregelung in Sachen Devisenanträge von Bühnenkünstlern, Artisten, Musikern und Sängern getroffen:

I.

Der Runderlaß 71/D. St. — Ue. St. wird aufgehoben.

Für Anträge der im Inland gastierenden ausländischen Bühnenkünstler, Artisten, Musiker und Sänger auf Überweisung ihrer Gagen ins Ausland ist künftig ausschließlich die Devisenstelle Berlin zuständig. Die Anträge sind ihr unmittelbar tunlichst brieflich (nicht persönlich) auf dem bei jeder Bank und Sparkasse erhältlichen Vordruck Dev. V 7 Nr. 1 einzureichen. Auf diesem Vordruck sind unter der Rubrik „Grund der Zahlungsverpflichtung — Verwendungszweck" folgende Angaben zu machen:

1. Höhe der in dem Zeitraum des laufenden Engagements verdienten Gesamtgage (der Engagementsvertrag ist beizufügen).
2. Staatsangehörigkeit und dauernder Wohnsitz.
3. Wird der Antrag unter einem Künstlernamen gestellt, so ist der bürgerliche Name anzugeben.
4. Nummer, Datum und Dauer der Auftrittsgenehmigung.

Der Antrag auf Transfer der Gage ist möglichst von dem Unternehmen, bei dem der Künstler auftritt, einzureichen. Will der ausländische Künstler jedoch die Genehmigung unmittelbar einholen, so muß er die Richtigkeit seiner Angaben von dem Unternehmen oder dem inländischen Vermittler durch einen einfachen Vermerk auf dem Antragsvordruck bestätigen lassen.

II.

Unternehmen, die ausländische Bühnenkünstler, Artisten, Musiker und Sänger beschäftigen, werden hiermit von der Verpflichtung, die nach § 15 DevG. erforderliche Genehmigung zur Auszahlung der Gage in Reichsmark einzuholen, in den Fällen befreit, in denen die ausländischen Künstler dem Unternehmen die vorgeschriebene Auftrittsgenehmigung der Reichstheater- oder der Reichsmusikkammer vorlegen.

*

Aus gegebener Veranlassung wird darauf hingewiesen, daß Vorsprachen bei dem Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe nur nach vorheriger schriftlicher Anmeldung und Vereinbarung des Termins mit dem Sachbearbeiter möglich sind. Da der Sondertreuhänder die Aufgabe hat, gemäß seinen Anordnungen über die Angemessenheit der Gagen in abgeschlossenen Verträgen zu entscheiden, nicht aber Gagen vor Abschluß von Verträgen seinerseits festzusetzen, sind Vorsprachen, die hierauf zielen, zwecklos und deshalb zu unterlassen.

Bei schriftlichen Eingaben an den Sondertreuhänder, insbesondere bei Einsprüchen, ist, um eine rechtzeitige Bearbeitung zu gewährleisten, in jedem Falle das dortige Aktenzeichen anzugeben.

*

Die Stagma (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) hat im zweiten Kriegsjahr durch angespannte Tätigkeit auf allen Arbeitsgebieten ihre Einnahmen ungefähr auf der Höhe des Vorjahres halten können. In den zum Großdeutschen Reich neu hinzugekommenen Gebieten wurde mit planmäßigem Aufbau der Organisation begonnen. Insbesondere ergaben sich dabei im Sudetenland und im Elsaß erfreuliche Ergebnisse. Die Gemeinschaft mit den anderen europäischen Urheberrechtsgesellschaften konnte weiter ausgebaut werden.

Der Jahresabschluß für 1941 weist eine Gesamteinnahme von 13 955 765.43 RM auf und liegt damit um 593 694.28 RM höher als der des Vorjahres. Im einzelnen verzeichnet der Bericht folgende Beträge:

Unterhaltungsmusik	4 414 615.76 RM
Ernste Musik (einschl. Chorkonzertveranstaltungen)	634 532.44 RM
Rundfunk (einschl. mechanischer Rechte)	3 150 000.— RM
Tonfilm	2 060 983.78 RM
Staatszuschuß für ernste Musik	700 000.— RM
Auslandsgebühren	450 521.57 RM

Bemerkenswert ist, daß das früher auf das Konto der ernsten Musik gebuchte „Ernste Drittel" im Geschäftsjahr 1940/41 infolge der Neuregelung nicht mehr erscheint; an seiner Stelle ist der vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zur Verfügung gestellte Betrag von 700 000 RM eingesetzt (im Vorjahre 300 000). Außerdem wird ein Fonds für ernste Musik in Höhe von 5% der Gesamtverteilungssumme gebildet. Beim Wertungsverfahren wurden in diesem Jahre in erster Linie diejenigen Bezugsberechtigten berücksichtigt, die durch die Folgen des Krieges Einnahmerückgänge erlitten haben. Die Höhe des Wertungszuschlages wurde auf 100% des programmäßig errechneten Betrages beschränkt. Zu erwähnen ist, daß die Einnahmen aus ernsten Konzerten gegen das Vorjahr um 195 913.94 RM gestiegen sind, ebenso die der Chorkonzerte um 48 174.24 RM. Der Einnahmeeingang aus dem Ausland kann angesichts der Kriegsverhältnisse als befriedigend bezeichnet werden.

EHRUNGEN

Dem ostmärkischen Tondichter Hofrat Dr. Joseph Marx wurden anläßlich seines am 11. Mai stattgehabten 60. Geburtstages mehrere Ehrungen zuteil. Die Stadt Wien ließ ihm durch den Leiter ihres Kulturamtes, Stadtrat Ing. Hans Blaschke, den Ehrenring der Stadt überreichen. Die Wiener Konzerthausgesellschaft sowie die Gesellschaft der Musikfreunde ernannten ihn zum Ehrenmitglied. Reichsleiter Baldur v. Schirach stiftete einen Joseph Marx-Preis, der alljährlich in der Höhe von 500 Reichsmark an einen Kompositionsschüler der Reichshochschule Wien verliehen werden wird.

Cesar Bresgen erhielt als erster den von der Stadt Salzburg gestifteten Kulturpreis in Höhe von Mk. 7000.—.

Dr. *Erich H. Müller von Asow* wurde mit dem Ritterkreuz des Ordens der Krone von Rumänien ausgezeichnet.

Die Stadt Wien hat zur Förderung des zeitgenössischen Schaffens zwei Preise für schöpferische Leistungen auf dem Gebiete der Tonkunst gestiftet, einen Beethoven-Preis in Höhe von Mk. 10 000.—, der alljährlich an Beethovens Geburtstag, dem 16. Dezember, und einen Schubert-Preis in Höhe von Mk. 5000.—, der stets an Schuberts Geburtstag, dem 31. Januar, verliehen wird.

Auf dem Zentralfriedhof in Wien wurde ein im Auftrage der Wiener Philharmoniker für *Franz Schmidt* geschaffenes Grabdenkmal feierlich enthüllt. Die Stadt hat die Obhut des Denkmals übernommen.

Am 23. April fand in Dresden eine Ehrung des am 2. Oktober 1876 in Zschopau geborenen und am 27. August 1941 in Dresden verstorbenen Lehrers und Musikers *Franz Dost* statt. Dost hat sich vor allem als Liederkomponist betätigt und etwa 250 Lieder hinterlassen, die sich durch Knappheit der Fassung, Tiefe des Ausdrucks und eigengewachsene Untermalung durch das Klavier auszeichnen. Hanna Musch sang mehrere Lieder von Franz Dost, während Fritz Müller begleitete und ein Lebensbild des Komponisten entwarf.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Stadt Ludwigshafen/Rh. beschloß den diesjährigen Konzertwinter mit festlichen *Brahms*-Tagen (24. bis 27. April).

Der Dresdener Musiksommer 1942 wurde soeben mit einem Konzert „Musik feldgrauer Komponisten" im Festsaal des Rathauses feierlich eröffnet.

Die Stadt Lünen i. W. führte ihre diesjährigen Musiktage vom 8.—10. Mai durch.

Zur selben Zeit erklang in Witten zeitgenössische Kammermusik als nunmehr bereits 6. Festveranstaltung dieser Art.

Die festlichen Musiktage auf Schloß Rothenhaus im Sudetengau sind diesmal vom 20.—28. Juni vorgesehen.

Der 7. Maggio musicale in Florenz wurde soeben mit *Rossinis* „Barbier von Sevilla" feierlich eröffnet.

Auch im 3. Kriegssommer werden die Bayreuther und die Salzburger Festspiele Soldaten und Rüstungsarbeiter erfreuen. Die Bayreuther Kriegsfestspiele bringen viermal „Die Götterdämmerung", zwölfmal den „Fliegenden Holländer" und einmal den „Ring"-Zyklus.

Essen führte unter dem Leitgedanken „Stadt der Arbeit — Kunst unserer Zeit" vom 12.—19. April eine erste Kulturwoche durch, die durch das Zusammenwirken der dortigen Kulturinstitute eine Reihe wertvoller Veranstaltungen bescherte. Aus dem Reiche der Musik hörte man *Ermanno Wolf-Ferraris* „La dama boba", *Ottmar Gerstes* „Hexe von Passau" und *Werner Egks* „Peer Gynt", sowie Werke von *Heinz Schubert, Theodor Berger, Max Trapp* und *Ernesto Halffter* in einem Kammerorchester-Konzert. Die Folkwangschulen beteiligten sich mit einer Veranstaltung „Werke lebender Musiker und Dichter" (*Erich Sehlbach* und *Hans Brehme*).

Frankfurt/Main reiht sich in den Kulturaustausch zwischen den befreundeten Nationen mit einer Italienischen Musikwoche (vom 29. Mai bis 2. Juni) ein, die Werke von *Pizzetti, Casella, Pizzini, Victor de Sabata, Franco Alfano, Respighi, Malipiero, Davico, Lombardi* und *Lualdi* bringt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Gießener Konzertverein kann in diesem Jahre auf sein 150jähriges Bestehen zurückblicken.

Der Oberbürgermeister der Stadt Kassel erhob den Kasseler Lehrergesangverein zum „Konzertchor der Stadt Kassel". Seine Leitung wurde in die Hände von Dr. Hans Georg Schmidt, den stellv. Direktor des Konservatoriums, gelegt.

Der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten tritt unter Vorsitz von Dr. Richard Strauß vom 13.—15. Juni in Berlin zu einer Arbeitstagung zusammen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die vor Jahresfrist begründete Musik- und Singschule in Mülhausen/Elsaß zählt bereits 1500 Schüler.

Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Lippischen Landeskonservatoriums in Detmold fand im Landestheater ein Festkonzert statt. Bürgermeister Gierlich überreichte dem Leiter des Instituts, Direktor Erwin Kerschbaumer, in Würdigung seiner und des Lehrkörpers Verdienste eine Ehrenurkunde. Die Feier war umrahmt von festlicher Musik, dem Tripelkonzert von *Beethoven* und dem Konzert für zwei Klaviere von *J. S. Bach*.

Am 1. Mai wurde eine Musikschule der HJ in Hamburg eröffnet.

Im Rahmen der Veranstaltungen des Konservatoriums der Musik in Sondershausen wird Willy Hülser aus Düsseldorf, der zum letzten Wintersemester-Abschluß das ganze „Wohltemperierte Klavier" von *Bach* vortrug, nunmehr an fünf aufeinanderfolgenden Abenden die 32 Klaviersonaten von *Beethoven* spielen. An wertvollen, in diesem Winterhalbjahr dort stattgehabten Veranstaltungen sind zu nennen: ein *Beethoven*-Abend von Prof. Hansmann-Erfurt und Alfred Callitschek-Sondershausen, ein *Richard Trunk*-Abend, Vorträge von Staatsrat Dr. Ziegler, Dr. Studenkowski und von dem Direktor der Schule Carl Maria Artz.

Das Kammerorchester der Hochschule für Musik Köln spielte auf Einladung des Reichsstudentenführers, Reichsstatthalter Dr. Scheel, beim Empfang, den dieser beim Europäischen Frontkämpfer- und Studententreffen in Dresden in den Sälen des Kaufmannshauses gab, Musik von *Bach, Mozart* und *Händel* unter Leitung des Direktors Prof. Dr. Karl Hasse. Als Violinsolist wirkte Prof. Georg Beerwald mit.

Das Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden hat zwei neue Abteilungen angegliedert: eine Ausbildungsstätte für Tanz und eine Opernchorschule.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar hat eine Erweiterung durch die Angliederung einer Theaterschule erfahren.

Die Intendanz der Bayerischen Staatstheater in München beabsichtigt die Schaffung einer Chorschule zum Zwecke der Heranbildung eines künstlerischen Nachwuchses.

Die Leiterin des Jenaer Konservatoriums, Eva Kohl-Eickemeyer, wurde mit der Leitung der HJ-Musikschule des Bannes Jena betraut, die zunächst in den Räumen der Anstalt untergebracht ist.

In den Veranstaltungen der Städt. Musikschule für Jugend und Volk Darmstadt (Leitung: Paul Zoll) wirkten in einer Kammermusikreihe außer dem Leiter und Lehrkräften der Schule als Gäste u. a. Lore Fischer, Susanne Horn-Stoll, Gerhard Gröschel und Prof. Rudolf Metzmacher mit. Eine „Nordische Musik" bestritten das Orchester und die Chöre; einen *Schumann*-Abend (u. a. mit den Frauenchören) gestaltete ein Mädelchor.

Das diesjährige Reichsmusikschulungslager des BdM wurde vom 11.—20. Mai in Litzmannstadt durchgeführt. Entsprechend der Parole des Reichsjugendführers „Osteinsatz" für das Jahr 1942 kommen alle hauptamtlichen Musikreferentinnen des Reiches zu einem vierzehntägigen Einsatz in die Ostgaue und werden vorher in Litzmannstadt für diese Aufgabe vorbereitet.

Die Gauhauptstadt der Westmark Saarbrücken hat am 1. April die Arbeit ihrer „Städtischen Jugendmusikschule" begonnen, der in Kürze eine „Singschule" angegliedert wird.

Die Landesmusikschule in Straßburg hat soeben eine Theaterchorschule unter Leitung von Chordirektor Hans Frank eröffnet, die in zweijährigen Lehrgängen einen fachlich allseitig geschulten Theaterchornachwuchs heranbildet.

KIRCHE UND SCHULE

Kirchenmusik in Schwabach 1941/42. Neben der Darbietung einer großen Anzahl von Chorgesängen (vornehmlich aus der Zeit der klassischen Polyphonie, aber auch aus dem gegenwärtigen Schaffen) in rund 25 Gottesdiensten konnten seit dem Frühjahr 1941 mehrere außerordentliche Kirchenmusiken geboten werden. So führte Pfarrer Horkel im Frühjahr 1941 eine „Geistliche Passionsmusik" mit Pachelbelschen und Bachschen Orgelwerken durch, bei welcher der Evangel. Kirchenchor und die Chorschüler-Chöre von *Schütz, Haßler* und *Bach* sangen. — Schütz' 6stimmige Motette „Selig sind die Toten" sowie Bachs Kantaten Nr. 95 („Christus, der ist mein Leben") und Nr. 140 („Wachet auf, ruft uns die Stimme") brachte der Kirchenchor am 23. November unter Mitwirkung namhafter Instumental- und Vokalsolisten (u. a. des Berliner Konzerttenors Valentin Ludwig) zur Aufführung. Die Christvesper (mit dem hier wieder auflebenden „Quempassingen") und die liturgische Andacht am Karfreitag Nachmittag waren musikalisch reichhaltig ausgestaltet. Großen Widerhall bei der Gemeinde fand eine „Musikalische Auferstehungsfeier" am Ostersonntag mit 1- bis 6stimmigen Chorgesängen von *Gesius, Gallus, Dreßler* und *Bach*, bei der auch eine „Geistliche Ostermusik" für Sopran, Streichorchester und Orgel von *J. J. Weiland* sowie eine Osterkantate von *O. Stollberg* für 2 (Chor-)Soprane, kleines Streichorchester, Orgel, 3 Trompeten und Pauken zu Gehör kamen. Für die Sommermonate sind eine musikalische Abendfeier des Kirchenchores sowie verschiedene Orgel-Feierstunden geplant. Die musikalische Leitung der hiesigen Kirchenmusikveranstaltungen sowie die Ausführung der Orgelfeierstunden liegt in den Händen von Stadtkantor Dr. Oskar Stollberg. Unter seiner Führung wird in Schwabach trotz der Schwierigkeiten des Krieges auch die bläserische Kirchenmusik besonders gepflegt.

In einer Orgelfeierstunde des Duisburger Stadtorganisten Josef Tönnes in Langenberg/Rheinld. hörte man die deutsche Uraufführung von *Flor Peeters'* Sinfonia per Organo und ebenfalls erstmals *Fritz Reuters* Toccata und Fuge in F-dur.

In einer Gedenkstunde für unsere Gefallenen in Chemnitz hörte man u. a. des jungen *Helmut Thörner* „Totenehrung".

In der Hauptkirche St. Michaelis zu Hamburg kam die Markus-Passion von *Kurt Thomas* durch den a cappella-Chor St. Michaelis unter Leitung von Michaeliskantor Friedrich Brinkmann als 100. Abendmusik zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Paul Krauses Introductionale Werk 68 kam unlängst durch Helmut Thörner in Chemnitz zur Erstaufführung. Sein Orgelhymnus „Gloria in excelsis" Werk 40 wurde vom Reichssender Stuttgart gesendet.

PERSÖNLICHES

Johann Nepomuk David wurde mit der Führung der staatlichen Hochschule für Musik in Leipzig betraut.

Gottfried Müller wurde als Lehrer für Tonsatz an die Staatliche Hochschule für Musik in Leipzig berufen.

Als Nachfolger des nach Straßburg berufenen Prof. J. Müller-Blattau wurde Dr. Herbert Haag mit der Leitung der städtischen Musikschule in Freiburg/Br. betraut.

Rudolf Hindemith wurde als Nachfolger des verstorbenen Dr. Hanns Rohr zur Leitung der Philharmonie des Generalgouvernements berufen.

Prof. Friedrich Weißhappel-Wien kann soeben auf eine 50jährige musikpädagogische Tätigkeit zurückblicken.

Intendant Karl-Heinz Kaiser wurde als Nachfolger von Hans Mühlinghaus an das Mitteldeutsche Landestheater berufen.

Der Leiter des städtischen Symphonieorchesters in Litzmannstadt, Adolf Bautze, wurde zum städtischen Musikdirektor ernannt.

Geburtstage

Der verdiente Begründer und langjährige Leiter der Musiksammlung an der preußischen Staatsbibliothek, Prof. Dr. *Wilhelm Altmann*, der der Musikwissenschaft und der Musikwelt mit der Schaffung zahlreicher wertvoller Nachschlagewerke gedient hat, wurde am 1. Mai 80 Jahre alt.

Prof. Dr. *Hermann Springer* feierte am 9. Mai seinen 70. Geburtstag. Er hat sich besondere Verdienste durch seine Forschungen zur Geschichte des Notendrucks und der italienischen Musik erworben.

Der Meister der heiteren Operette *Karl Millöcker* wäre am 29. Mai einhundert Jahre alt geworden.

Todesfälle

† KM Dr. Hans Paulig von der Chemnitzer Oper am 18. Mai nach einem schweren Leiden.

† in Wien nach kurzem schweren Leiden, im Alter von 80 Jahren, der Pianist Emil von Sauer. Einst Schüler von Liszt, hat er nahezu 60 Jahre bis in seine letzten Lebenswochen als einer der bedeutendsten Pianisten in Deutschland und im Ausland konzertiert.

† An der Ostfront fiel Max Nahrath, ein hoffnungsvoller junger Nachwuchspianist.

BÜHNE

Ludwig Thuilles „Lobetanz" erlebte im Wiesbadener Opernhaus eine herzliche Aufnahme.

Ottmar Gersters „Hexe von Passau" und *Albert Lortzings* „Wildschütz" kamen an den städtischen Bühnen in Augsburg zur Erstaufführung.

Ermanno Wolf-Ferraris heitere Oper „Susannes Geheimnis" erlebte soeben ihre Erstaufführung an den städtischen Bühnen Essen; die Oper „Sly" im Magdeburger Opernhaus.

Das Opernhaus in Nürnberg und das Theater der Bayer. Ostmark zu Regensburg haben soeben *Hugo Wolfs* „Corregidor" neueinstudiert.

Die Städtischen Bühnen München-Gladbach und Rheydt brachten als erstes Theater des Westens *Friedrich Smetanas* selten gespielte Oper „Dalibor" zur Wiedergabe, unter der musikalischen Leitung von Operndirektor Theodor Wünschmann.

In einem Tanzabend in Chemnitz führte Herbert Freund zum ersten Male „Die Kirmes von Delft" von *Hermann Reutter* auf.

KONZERTPODIUM

Staats-KM Erich Kloß dirigierte während einer Reise des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters durch die Gaue Schwaben und Württemberg 10 Konzerte, darunter in Augsburg, Ulm und Stuttgart. Die Hauptwerke der Reise waren die 3. und die 8. Symphonie von *Beethoven* und die „Dritte" *Bruckners*. Von Zeitgenossen wurden Werke von *Heger* und *Recznicek* gespielt. In den Konzerten wirkten solistisch mit Kammervirtuose Michael Schmid (Geige), Staats-KM Erich Kloß, der wieder als Pianist und Dirigent zugleich wirkte, und der Pianist Hans Leygraf, der mit dem *Schumann*schen a-moll-Konzert großen Erfolg errang.

Der Ulmer Münsterorganist und Konzertdirigent Fr. Hayn, z. Z. im Felde, gab Orgelkonzerte im besetzten Gebiet und zwar dreimal in der Kathedrale von Le Mans und einmal in Orleans. In allen Fällen war neben der Wehrmacht auch die Zivilbevölkerung zugelassen. Die Beteiligung war jedesmal außerordentlich groß. Dem meisterhaften Spiel wurde die verdiente Würdigung zuteil.

Das Rostocker Seidl-Quartett hatte mit seinem letzten Kammermusik-Konzert, das zeitgenössischen Tonsetzern gewidmet war, einen großen Erfolg, besonders mit dem Streichquartett von *Cassado*.

MD M. Spindler brachte in den letzten städtischen Konzerten in Castrop-Rauxel an Neuheiten zur erfolgreichen Erstaufführung: *Kurt Hessenbergs* „Kleine Suite", *Theodor Bergers* „Rondo Giocosa" und *W. Kleines* „Flandern".

GMD Erich Böhlke brachte soeben *Anton Bruckners* I. Sinfonie in der Originalfassung zur Magdeburger Erstaufführung.

Walter Abendroths 1. Sinfonie A-dur Werk 11 kam in der abgelaufenen Spielzeit in 7 Städten zu erfolreicher Aufführung und erscheint in der nächsten Spielzeit im Programm der Wiener Philharmoniker.

Das unlängst durch das Bläserkammerquartett des Staatstheaters in Posen uraufgeführte Sextett für Klavier und Blasinstrumente von *Hans Vogt* wurde soeben in Litzmannstadt wiederholt.

Klaus Nettstraeter wird mit dem städt. Orchester in Bochum *Hermann Henrichs* „Flandrische Rhapsodie" zur Aufführung bringen. Des Komponisten sinfonische Musik „Innsbruck", die kürzlich in Gelsenkirchen, Flensburg, Döbeln und Liegnitz erklang, wird für den kommenden Winter von Duisburg, Recklinghausen, Solingen, Kattowitz, Hannover und Wiesbaden in Aussicht genommen.

Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" kam in der Neuordnung von Karl Hermann Pillney erstmals in Graz unter Leitung von Prof. Felix Oberborbeck zur Aufführung.

Hermann Kundigrabers „Königskinder-Variationen" erklangen soeben erfolgreich in Wien im Rahmen eines zeitgenössischen Konzertes.

In einem Sonderkonzert der Stadt Ludwigshafen/Rhein spielte das Landessymphonieorchester Westmark unter GMD Karl Friderich *Hermann Maria Wettes* „Sinfonietta" und *Helmut Degens* „Heitere Suite" erstmals. Zwischen beiden Uraufführungen erklangen Lieder von *Georg Vollerthun* und eine Ballade von *Gerhart von Westerman*.

Der Bach-Verein e. V., Königsberg/Pr. (Leitung: Traugott Fedtke) bereitet einen *Hermann Reutter*-Abend vor, bei dem folgende Werke zur ostpreußischen Erstaufführung gelangen werden: „Hochzeitslieder", Werk 53, für gemischten Chor und Klavier nach Texten aus Herders „Stimmen der Völker", Lieder nach Texten von Rückert, Werk 54 und die Kantate „Gesang der Deutschen", Werk 49 nach Worten von Friedrich Hölderlin.

Der Solocellist des städtischen Orchesters in Ulm/Donau, Folkmar Längin, brachte in einem *Mozart-Beethoven*-Abend zusammen mit dem Münchener Pianisten Prof. Erwin

Koerver zwei Celloſonaten und ein Variationenwerk von *Beethoven* ſowie *Mozarts* einzige Originalkompoſition für Cello, das Andantino in A-dur, zur Aufführung.

GMD Erich Böhlke beendete die diesjährige Magdeburger Konzertzeit mit einem *Richard Strauß*-Abend, bei dem außer Geſängen die Serenade Werk 7 und die „Domestica" zu eindrucksvoller Wiedergabe kamen.

Der erſte Solocelliſt des Staatsorcheſters beim Generalgouverneur in Krakau, Hans Joachim Adomeit, hatte mit der Wiedergabe des *Boccherini*-Konzertes (begleitet vom Orcheſter des Inſtrumentalvereins) in einer Veranſtaltung „Ältere italieniſche Muſik" des Ortsverbandes Karlsruhe i. B. des Bayreuther Bundes einen durchſchlagenden Erfolg. Bei der gleichen Veranſtaltung interpretierte Adomeit ausgezeichnet eine *Corelli*-Sonate für Violoncello (am Flügel die feinſinnige Karlsruher Pianiſtin Heddy Stützel).

MD Hermann Meißner brachte in den Konzerten der Stadt Mülheim a. d. Ruhr im Laufe der Spielzeit 41 / 42 folgende zeitgenöſſiſche Werke zur Ur- bzw. Erſtaufführung: *Paul Wibral* Drei Orcheſterſtücke (UA), *Hermann Schröder* Cellokonzert (UA), *Hans Pfitzner* Sinfonie C-dur, *Ernſt Pepping* „Sinfonie", *Helmut Degen* Serenade, *Guſtav Schwikkert* Concertino für Flöte und Streichorcheſter, *Kurt Raſch* Kammerkonzert für 11 Inſtrumente.

Das Oratorium „Deutſchland" von *Fritz Sporn* hatte zu Führers Geburtstag und zum Muttertag wiederum fünf erfolgreiche Aufführungen im Sudetenland und im Rheinland. Sporns Motette auf einen Text von Heinrich Anacker „Wir kommen und gehen" für gem. Chor, Streichquartett und Orgel wird zu Johanni vom Kreuzchor Dresden unter Prof. Mauersberger aufgeführt.

Im Städtiſchen Sinfoniekonzert in Stuttgart unter GMD Albert hatte Wilhelm Stroß mit dem G-dur-Violinkonzert von *Mozart* einen ungewöhnlich ſtarken Erfolg. Der Künſtler ſpielte ſeine eigene Kadenz.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Gerh. F. Wehle hat die Muſik zu zwei Bühnenwerken nach eigener Textvorlage geſchrieben: „Fahrt ins Wunderland" Werk 65 und „Lausbuben" Werk 67. Seine „Schleſiſche Suite" für kleines Orcheſter gelangt in dieſer Spielzeit in Bad Landeck durch MD Max Giernoth zur Uraufführung.

Caſimir von Paſzthory hat ſoeben ſein neues muſikaliſches Bühnenwerk beendet, das ſich mit der Perſon des Würzburger Bildhauers Tilman Riemenſchneider beſchäftigt. Gegenwärtig arbeitet der Komponiſt an einem Ballett „Isbrand und Isigildis", deſſen Choreographie von dem Ballettmeiſter des Deutſchen Nationaltheaters in Weimar, Henn Haas, ſtammt.

Carl Schadewitz hat die Kompoſition einer Solokantate für Alt, Violine, Cello und Klavier nach Verſen von Hermann Heſſe beendet.

Hans F. Schaub ſchreibt ſoeben an einer dreiaktigen abendfüllenden Oper, deren Handlung im ausgehenden Rokoko an einem deutſchen Duodez-Fürſtenhof ſpielt. Das Orcheſter muſiziert im Kammerſtil.

VERSCHIEDENES

Im Auftrage der „Deutſchen Akademie" ſprach der Dresdener Tonkünſtler Alfred Pellegrini in Kroatien und Dalmatien über Richard Wagner. Der Künſtler wirkte mit ſchönem Erfolge in Agram, Eſſegg, Sarajewo, Banja Luka und Raguſa und wurde ſofort zu weiterem Wirken eingeladen. Auf der Rückreiſe ſprach Pellegrini noch in Wien im Kreiſe des „Richard Wagner-Verbandes deutſcher Frauen" und des „Bayreuther Bundes" über „Richard Wagner als deutſcher Vorkämpfer".

Univ.-Prof. Dr. Helmut Oſthoff-Frankfurt / Main ſprach in der erſten Veranſtaltung der von der Stadt und Univerſität Bonn durchgeführten Reihe „Kunſt und Wiſſenſchaft" über „Johannes Brahms und ſeine Sendung".

Zum 70. Jahrestag der Grundſteinlegung des Bayreuther Feſtſpielhauſes fand eine Feierſtunde in der Ludwig Siebert-Halle zu Bayreuth ſtatt, bei der Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler die Bedeutung dieſes Gedenktages in eindringlichen Worten darlegte.

Die Göttinger Händel-Geſellſchaft veranlaßt die Herausgabe von *Händels* „Theſeus". Die Herausgabe übernahm Prof. Dr. Hermann Zenck-Göttingen.

In den Marmorſaal des Dresdener Schloſſes wurde eine Orgel eingebaut, die neben der muſikaliſchen Ausgeſtaltung der dortigen Parteiveranſtaltungen auch regelmäßige Orgelkonzerte ermöglichen wird.

Zum 100. Geburtstage des norwegiſchen Komponiſten *Rich. Nordraak*, des Schöpfers des norwegiſchen Nationalliedes, wurde eine neue Briefmarkenſerie mit dem Bildnis des Komponiſten geſchaffen.

Die Stadt Mülhauſen / Elſ. hat im jetzigen Stadthaus einen 400 Perſonen erfaſſenden Konzertſaal geſchaffen, der dem Andenken *Mozarts* gewidmet wurde. Werke des Meiſters, von Mülhauſener Kräften eindrucksvoll wiedergegeben, erklangen denn auch zur Einweihungsfeier.

Das Muſikwiſſenſchaftliche Inſtitut der Univerſität Breslau hat ein „Niederländiſches Landesarchiv für Volksmuſik" geſchaffen, das der Erfaſſung der geſamten Volksmuſik dienen wird.

Der Frankfurter Pianiſt Heinz Schröter ſprach und ſpielte auf Einladung der Reichsjugendführung in 12 Städten der Mark Brandenburg vor der Hitlerjugend. Auf Grund des großen Erfolges ſollen dieſe Veranſtaltungen auch in anderen Gauen durchgeführt werden.

In feierlichem Rahmen wurde der niederländiſche Kulturrat im Haag eingeſetzt. In großangelegter Rede zeigte Reichskommiſſar Reichsminiſter Dr. Seyß-Inquart die bedeutenden Aufgaben des Kulturrates auf.

In Hermannſtadt wurde auf Anordnung des Volksgruppenführers Andreas Schmidt die Kulturkammer der Deutſchen Volksgruppe in Rumänien gegründet, in deren Rahmen auch eine eigene deutſche Muſikkammer arbeitet.

Görlitz beging mit zwei Ausſtellungen „Muſik und Muſikanten in Görlitz" und „Görlitz, die Stadt der ſchleſiſchen Muſikfeſte" den Aufbau eines ſtädtiſchen Muſikarchivs.

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Frankfurter Sender erklangen in einer Reichsſendung drei Chorſätze des Darmſtädter Komponiſten *Paul Zoll* als Uraufführung.

Der Deutſchlandſender bringt *Philippine Schicks* Paſſacaglia für zwei Klaviere aus Werk 39 A (Emmy Braun und die Komponiſtin) und vier Spielmannslieder (Julius Patzak) zur Reichsſendung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Walter Beck leitete in Gent die Neueinſtudierung und vier Aufführungen von *Mozarts* „Entführung", in Lille „Carmen" und in Antwerpen „Lohengrin" und „Entführung"; in Antwerpen außerdem ein Sinfoniekonzert.

Das Siegfried Schultze-Trio ſpielte im Rahmen des deutſch-italieniſchen Künſtleraustauſches in den italieniſchen Städten Belluno, Treviſo, Rovigo und Lucca.

Spanien feierte die Berliner Philharmoniker herzlichſt bei ihren Konzerten in Barcelona, Valencia und Madrid.

Hermann Zilcher ſpricht in Zürich über „Mozarts muſikaliſches Geheimnis".

Der Düſſeldorfer Komponiſt Willy Hülſer führte eine Konzertreiſe durch Siebenbürgen und Altrumänien durch, und ſpielte u. a. des *Prinzen von Hohenzollern* Werk 16 „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema".

Prof. Paul Grümmer führte Ende Mai Meiſterkurſe für Cello in Liſſabon durch.

Zu Ehren *Franz Schuberts* gab das Kommiſſariat für Muſik in Madrid einen Kammermuſikabend, bei dem Lola Rodriguez und das Madrider Kammerorcheſter Lieder und Kammermuſikwerke des deutſchen Meiſters darboten.

Walter Gieſeking hatte mit einem Klavierabend in Liſſabon ſtarken Erfolg.

Nicht minder stürmisch wurde Edwin Fischer in Turin gefeiert.

Durch das Winterthurer Collegium musicum kam soeben *J. N. Davids* erste Orchesterpartita zur Schweizer Erstaufführung.

Univ.-MD Dr. Friedrich Graupner-Greifswald sang in Konzerten in Kronstadt und Hermannstadt i. Siebenbürgen den Evangelisten in *Bachs* Johannespassion.

Der Pianist Otto A. Graef spielte erfolgreich in Stockholm, wie auch in Berlin, München und Regensburg u. a. O.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Fritz Adam: „Licht der Erde". Liederzyklus (Straßburg).

Kurt Barth: „Glaube an Deutschland". Oratorium (Zwickau i. Sa., unter Leitung des Komponisten).

Viktor Czajanek: „Tanzlied" (Kattowitz, durch den Meisterschen Gesangverein, unter Fritz Lubrich).

Hermann Erpf: Sonate in B-dur für Violoncello und Klavier (Essen).

Gerhard Frommel: „Sinfonie" (Wien, unter Wilhelm Furtwängler, 10. Mai).

Franz Herzog: „Und weiter wachsen Gott und Welt" Chormotette (Dresden, Kreuzchor).

Bernhard Klein: „Lieder der Stille" (Altenburg/Th.).

Heinrich Lemacher: Klavierquintett Werk 94 (Langenberg / Rhld., durch das Prisca-Quartett, mit Gustav Mombaur am Klavier).

Heinrich Lemacher: Cellosonate. Werk 115 (Solingen, durch Ludwig Hoelscher und den Komponisten).

Joseph Marx: 3. Streichquartett (Wien, Wiener Konzerthausquartett).

Gerhart Münch: Capriccio variato für Klavier und Orchester (Augsburg, unter Martin Egelkraut).

Flor Peeters: Sinfonia per organo, Werk 48, deutsche UA (Langenberg/Rhld., durch Stadtorganist Josef Tönnes-Duisburg).

Florizel von Reuter: Klavierkonzert c-moll (Berlin, unter Karl Gerbert).

Johannes Rietz: „Musik an das Meer" (Breslau, Reichssender, unter Ernst Prade, 14. Mai).

Hubert Rudolf: „Blühe Deutschland, blühe", Kantate für Chor, Baritonsolo und großes Orchester (Wien, unter Leitung von Oskar Fitz, 4. Juni).

Gustav Adolf Schlemm: Trio für Oboe, Klarinette und Fagott — Andante — Elegie und Rondo (Magdeburg, durch die Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Preußischen Staatskapelle Berlin, 28. Mai).

Werner Schramm: Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier (Danzig, Kammermusik-Abend Danziger Komponisten, Sol. Erich Kindscher — Violine, Friedrich Kindscher-Tränckner — Klavier).

Hermann Schröder: Cellokonzert (Mülheim/R., unter Hermann Meißner, Sol. Karl Maria Schwamberger, 13. Mai).

Walter Stoever: „Der Kamerad". Kantate für gem. Chor, Streichorchester und Orgel (Bremen, Domchor).

Wilhelm Twittenhoff: „Komm, du junge Herrlichkeit" (Bremen, Domchor).

Hermann Wagner: Flötenmusik (Nürnberg, Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik, Sol. Hans Schneider, 1. März).

Otto Wartisch: Bläserquintett (Kattowitz, durch die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper).

Paul Wibral: Drei Orchesterstücke (Mülheim a. d. Ruhr, unter MD Hermann Meißner).

Herbert Wilhelmi: „Abendmusik" für fünf Bläser, Chor und Orgel (Königsberg i. Pr.).

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Sarabande". Komische Oper (Altenburg i. Th.).

Hermann Henrich: „Die musici" (Schwerin i. Mecklenburg).

Georg Vollerthun: Das königliche Opfer" (Hannover, unter Rudolf Krasselt, 16. Mai).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Walter Abendroth: 2. Sinfonie c-moll, Werk 13 (Dresden, unter Paul van Kempen, Oktober).

Hermann Ambrosius: Konzertante Sinfonie für Klavier und Orchester (Leipzig, unter Hermann Abendroth, 15. Oktober).

Walter Büsch: Notturno und Finale für gr. Orchester. Werk 7 (Mecklenburg, unter Hans Gahlenbeck).

Hans Pfitzner: Streichquartett in c-moll. Werk 50 (Berlin, durch das Strub-Quartett).

Hans Stieber: „Symphonische Legende" (Frankfurt/M., unter Hermann Abendroth, Herbst 42).

Fritz Theil: Streichquartett mit Harfe Es-dur (Magdeburg, Kade-Streichquartett, Harfe: Kammervirtuosin Elisabeth Fischer).

Bühnenwerke:

Edmund von Borck: „Napoleon". Oper (Gera, Reußisches Theater, Spielzeit 42/43).

Arthur Grüber: „Trotz wider Trotz" (Königsberg i. Pr., städt. Bühnen, Spielzeit 1942/43).

Hugo Herrmann: „Paracelsus". Oper (Bremen, Spielzeit 1942/43).

Leo Justinus Kauffmann: „Die Geschichte vom schönen Annerl" (Straßburg, Juni).

Hermann Reutter: „Odysseus". Oper (Frankfurt/Main, Juli).

Für den Gesamtinhalt verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

VI. Bayreuth-Heft

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

109. JAHRGANG



HEFT 7 *1942* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

INHALT

VI. BAYREUTH-HEFT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 109881.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr
109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1942 HEFT 7

Die Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses.

Von Oberbürgermeister Dr. Fritz Kempfler, Bayreuth.

Die Pfingsttage im Mai 1872, im ersten Friedensjahr des neugegründeten deutschen Reiches, waren für die alte Markgrafenstadt am Roten Main von besonderem Glanz und einzigartiger Bedeutung. Wie in der Zeit der großen Wilhelmine, so war auch in jenem Frühling Bayreuth wieder das Reiseziel für Gäste aus nah und fern. Wie einst, so war es auch jetzt, ein Ereignis auf dem Gebiete der Kunst, das sie anzog: luden damals die glänzenden Hoffeste im schönsten Barocktheater Deutschlands ein, so galt es nun, die Feierlichkeiten zu begehen, die zur Grundsteinlegung des Festspielhauses Richard Wagners, seit kurzem Bürger dieser Stadt, geplant waren.

In welch frohgestimmte aufgeschlossene und festesfreudige Zeit fiel doch jener geschichtliche Akt. Deutschlands Heere waren erst seit Jahresfrist siegreich aus Frankreich heimgekehrt, der große Kanzler hatte das Reich mit starker Hand geeint und damit das ein Jahrtausend alte Sehnen des deutschen Volkes wenigstens zum Teile verwirklicht. Auf allen Lebensgebieten, namentlich in der Wirtschaft, keimten die ersten Früchte dieser politischen Großtat und ließen die Menschen zuversichtlich und hoffnungsfroh in die Zukunft blicken. Und so war es denn klar, daß sich die Feier eines so einmaligen Ereignisses, wie es die Grundsteinlegung zum Festspielhaus war, nicht bloß auf einige ernste Weihestunden erstreckte, nein, die Gäste, Freunde Wagnerscher Kunst, die aus dem In- und Ausland herbeigeeilt waren, und unter denen sich viele berühmte Namen des deutschen Geisteslebens befanden, erwartete ein reichhaltiges Festprogramm: eine Réunion im Sonnensaal, ein Ausflug auf die Eremitage, ein Parkfest in der Fantaisie, Bankette in der Sonne und im Anker umrahmten die Höhepunkte der festlichen Tagung, nämlich die Grundsteinlegung auf dem grünen Hügel, die Feierstunde im markgräflichen Opernhaus und die Aufführung der 9. Sinfonie ebendort.

Unter strömendem Regen ergriff der Meister am 22. Mai 1872, seinem 59. Geburtstag, den Hammer, um ihn dreimal auf den Grundstein seines künftigen Theaters fallen zu lassen mit den Worten: „Sei gesegnet mein Stein, stehe lange und halte fest". Als Richard Wagner sich umwandte, um den Hammer dem Bürgermeister der Stadt, Muncker, zu übergeben, war er leichenblaß und Tränen standen in seinen Augen. „Der Meister", so erzählt Nietzsche, der Zeuge dieses Augenblickes war, „begann an diesem Tage sein 60. Lebensjahr. Alles Bisherige war die Vorbereitung auf diesen Augenblick." Um 12 Uhr des gleichen Tages hatten sich im Opernhaus alle die Getreuen, Mitglieder der Wagnervereine aus ganz Deutschland, die Patrone und Förderer des Werkes und mit ihnen die ersten Musiker, Sänger und Sängerinnen aus allen Gauen, soweit die deutsche Zunge klingt, eingefunden. Die Heiterkeit der vergangenen Tage war einem tiefen Ernst gewichen. Als nach einem Begrüßungswort Bürgermeister Munckers Richard Wagner in grundlegenden Ausführungen die Bedeutung des Tages und die Ziele klar-

legt, die er mit ſeinem Feſtſpielhaus verfolgt, da erkennt die andächtig lauſchende Gemeinde: „Von hier ab und heute beginnt eine neue Epoche der Kunſtgeſchichte". Ein mächtiger Akkord ſchließt die Feiern dieſes bedeutungsvollen Tages am Abend: Beethovens 9. Sinfonie unter der Stabführung des Meiſters. Bis zum letzten Platz waren Parkett und Logen des Opernhauſes von feſtlich geſchmückten Menſchen gefüllt. Die beſten Muſiker Deutſchlands, hervorragende Sänger und Sängerinnen aus allen Teilen des Reiches und Öſterreichs, ſowie ausgezeichnete Chöre hatten ſich auf des Meiſters Appell hin freudig nach Bayreuth begeben und die Pfingſttage über in anſtrengenden Proben gearbeitet, um dem Werk des von Richard Wagner ſo heiß verehrten Genius die Wiedergabe zu ermöglichen in einer Vollendung, die in des Wortes eigentlichſtem Sinne unübertrefflich war und für immer ſein wird. Selbſt tief erſchüttert lehnt der Meiſter am Schluſſe alle Ovationen ab, indem er ſtumm auf die Geſamtheit der Mitwirkenden hinweiſt. Allen Zuhörern und darüber hinaus aller Welt, war erſtmalig kundgetan, was beſte deutſche Künſtler, von einem genialen Führer vereint, zu leiſten im Stande waren und welch gewaltiges Niveau die künftigen Feſtſpiele unter ſolchen Vorbedingungen wohl einſt erreichen würden.

Deutſchland und die Welt hatten im Spiegel der Preſſe dieſe Bayreuther Pfingſttage miterlebt und vielleicht war über manchen ein Ahnen gekommen von der Bedeutung dieſes in der kleinen alten Stadt gelegten Grundſteins für das deutſche Geiſtesleben. Aber erſt wir Späteren können rückſchauend voll ermeſſen, was er war: Der Schlußſtein einer Epoche im Leben Richard Wagners und in der Geſchichte dieſer Stadt, ein Markſtein in der Kulturgeſchichte des deutſchen Volkes, für die von ihm aus eine neue ſegensreiche Entwicklung beginnt.

Schlußſtein einer Epoche des Meiſterlebens und der Stadtgeſchichte: Seit jener Stein feſt im Boden ruht, iſt entſchieden, wo das von Richard Wagner längſt geplante, von ſeinem Geiſt in allen Zügen erſchaute Theater ſeinen Sitz haben ſoll, iſt dieſer Stadt aber auch ihre vornehmſte und ſchönſte Berufung endgültig geworden. Der Weg, den der Meiſter gehen mußte, von der erſten Idee eines ſolchen Hauſes bis zu den Anfängen ſeiner Verwirklichung iſt lang und hart, reich an Rückſchlägen. Aber nur verhältnismäßig kurz iſt die Zeit von dem Augenblick an, in dem er das erſte Mal an Bayreuth als den möglichen Sitz ſeines Unternehmens denkt, bis zu der Stunde, in der er die erſten Hammerſchläge tun kann. In Triebſchen war es, wo ihm Hans Richter von der Pracht des markgräflichen Opernhauſes erzählte, von ſeiner großen Bühne und von dem Dornröschenſchlaf, den es ſeit Wilhelminens Tode träumt. Und bei dem Namen Bayreuth erinnert ſich der Meiſter eines längſt vergangenen Sommerabends, an dem er als junger Kapellmeiſter das erſte Mal vom letzten Höhenzuge des Fichtelgebirges aus dieſe Stadt erſchaute. In ihr ſcheint ſich ihm alles zu vereinigen, was er von dem künftigen Sitz ſeines Theaters wünſcht: eine freundliche, ſtille Stadt von hoher Baukultur, abſeits des großen Verkehrs, in der die Feſtſpielgäſte in einer Atmoſphäre leben, die ihnen die innere Einkehr geſtattet und in der ſie durch nichts abgelenkt werden, ein Ort ferner, der in Bayern gelegen und ſomit im Lande ſeines königlichen Beſchützers. Bei ſeinem erſten Beſuch ſtellt der Meiſter allerdings ſofort feſt, daß ſich das Opernhaus für ſeine Zwecke nicht eignet, aber im übrigen findet er ſeine Jugenderinnerungen ſo ſehr beſtätigt, daß er trotzdem und obwohl König Ludwig von dem Bayreuther Plan alles eher als erfreut iſt, Bayreuth als zukünftige Stätte ſeines Theaters feſt ins Auge faßt.

Im Spätherbſt 1871 nimmt er die Verbindung mit den Stadtbehörden auf und zwar mit dem damaligen Bürgermeiſter Muncker und dem Vorſitzenden des Kollegiums der Gemeindebevollmächtigten, Bankier Feuſtel. Bei beiden findet er freundlichſte Aufnahme, vollſtes Verſtändnis und wärmſte Unterſtützung. Aber nicht nur bei ihnen: die geſamte Bürgerſchaft, vor allen Dingen die beiden ſtädtiſchen Kollegien ſtellen ſich begeiſtert in den Dienſt der Sache. Schon am 7. 11. beſchließt, wie ſich aus den ehrwürdigen Akten des Stadtarchivs ergibt, das Gemeindegremium, „Herrn Richard Wagner jeden von ihm für ſeine Zwecke für geeignet erachteten Platz zur Verfügung zu ſtellen" und ebenſo ſpricht ſich der Magiſtrat einſtimmig dafür aus, „das großartige Unternehmen Richard Wagners in jeder der Stadtgemeinde möglichen Weiſe zu unterſtützen. So wurde der Magiſtratsvorſtand daher ermächtigt, die Wünſche des Herrn Richard Wagner entgegenzunehmen und erklärte ſich das Kollegium bereit, zur Beſchlußfaſſung hierüber auch zu jeder außergewöhnlichen Zeit ſich verſammeln zu wollen." Am 5. 12. 1871 wird in

einer gemeinſchaftlichen Sitzung einſtimmig beſchloſſen, „das Unternehmen des Herrn Richard Wagner wird von allen Mitgliedern der Gemeindekollegien freudigſt begrüßt, und der von Herrn Richard Wagner erwählte Platz auf dem Stuckberg in einer Größe von ca. 4—5 Tagwerk ſamt dem zur Erweiterung der Straße erforderlichen Areal ſoll auf Koſten der Stadtgemeinde Bayreuth käuflich erworben und dem Herrn Richard Wagner zur Dispoſition geſtellt werden". Und als ſich hinſichtlich dieſes in Ausſicht genommenen Platzes Schwierigkeiten ergeben, beſchließen die gleichen Kollegien in einer Sitzung vom 2. 1. 1872, Land in der Größe von 18 Tagwerk 46 Dezimalen in der Nähe der Bürgerreuth, alſo den Platz, auf dem das Feſtſpielhaus heute ſteht, anzukaufen und ermächtigen Muncker und Feuſtel zu einer Reiſe nach Luzern, um dem Meiſter dieſes Grundſtück anzubieten. Jener, urſprünglich über das Scheitern des erſten Planes verärgert, kommt noch einmal nach Bayreuth und iſt von der Schönheit des grünen Hügels ſo begeiſtert, daß er ausruft: „Entzückend, bezaubernd iſt dieſer Punkt, hier, nur hier, ſoll mein Theater ſtehen". Auch in der Folgezeit bekennen ſich die Bayreuther in allen Schwierigkeiten treu zu ihrem neuen großen Mitbürger, deſſen enge Verbundenheit mit der Stadt und ihrer Bevölkerung von Jahr zu Jahr wächſt. Muncker, Feuſtel und der Bayreuther Advokat Käferlein werden Mitglieder des ſtändigen Verwaltungsrates; die Sitzungen der Patrone und Delegierten der Richard-Wagner-Vereine finden unter Munckers Vorſitz im Sitzungsſaale des Alten Rathauſes ſtatt.

Es iſt ein liebenswürdiger, beinahe idylliſch anmutender Zug der Geſchichte, daß dieſer gewaltige deutſche Genius, der turmhoch über der Ebene, die wir die bürgerliche nennen, ſteht und ſeiner Zeit mit Rieſenſchritten vorauseilt, gerade in den Bürgern einer kleinen Stadt ſo verſtändnisvolle bereite Helfer fand, in einem Augenblick, in dem er von der Bevölkerung anderer größerer Städte noch reſtlos abgelehnt wurde. Die Markgrafenzeit, insbeſondere die Epoche Wilhelminens, die Jahre, in denen Jean Paul durch die Straßen der Stadt wandelte, ſcheinen der Bayreuther Bürgerſchaft eine ſtarke Aufgeſchloſſenheit und ein beſonderes Feingefühl für die Dinge der Kunſt vermittelt zu haben, das man ſich dort in den ſtillen Jahren der Biedermeier- und Nachbiedermeierzeit im Wege von geiſtig intereſſierten Geſellſchaften und Vereinen, namentlich eines hiſtoriſch-politiſchen Kränzchens, dem alle maßgebenden Männer angehörten, zu erhalten wußte. Wenn Richard Wagner den Hans Sachs in ſeiner Anſprache in den Meiſterſingern den Nürnberger Bürgern Lob zollen läßt wegen ihrer Verdienſte um die deutſche Kunſt, ſo mag das eine prophetiſche Vorſchau auf das ſein, was der Meiſter vom Bayreuther Bürgertum erfahren ſollte. Die Worte, die Bürgermeiſter Munckers Sohn für ſeinen Vater findet, beleuchten vielleicht am beſten allgemein die Einſtellung der Bayreuther Bürger der damaligen Zeit: „Gewiß gab es", ſo berichtet er, „in Wagners Denken und Schaffen vieles, was außerhalb der geiſtigen Atmoſphäre meines Vaters lag. Um mit dem nachprüfenden Verſtand die ganze Größe des Wagnerſchen Werkes im einzelnen klar zu erkennen, um Schritt für Schritt das ungeheuere reformatoriſche Wirken des Meiſters in ſeinen verſchiedenen Schriften und künſtleriſchen Schöpfungen zu begreifen, dazu fehlten ihm die formale, philoſophiſch-äſthetiſche Schulung und die fachmänniſchen Einzelkenntniſſe. Aber was er nicht mit logiſcher Schärfe zergliedern konnte, das erfaßte er mit reinem naiven Sinne und ſchaute es in ſeiner ganzen Fülle, wie es ſich ihm auf dem Grund ſeiner Seele abſpiegelte. Mit dem Herzen mehr als mit dem Kopf begriff er den Künſtler und ebenſo den philoſophiſchen Denker Wagner und die hingebendſte, verehrungsvollſte Liebe zog ihn zu dem *Menſchen* Wagner."

Rührend iſt auch die Art und Weiſe, wie der große Meiſter die Treue und den Eifer ſeiner Bayreuther anerkennt und ſie ihnen dankt: „Meine Bayreuther das ſind der rechte Schlag; ich hatte davon wohl das Gefühl", ſo ruft er aus und bei der Hebefeier des Feſtſpielhauſes rühmt er: „Drum ſag ich, der Grund, auf den wir bauten, iſt, daß mir Bayreuths Bürger vertrauten". Der Name Bayreuth aber iſt ihm „zu einem teueren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriff, zu einem ſinnvollen Wahlſpruch geworden". In den Grundſtein mauert er neben dem Glückwunſchſchreiben des Bayernkönigs die Gratulationsadreſſen der ſtädt. Kollegien, ſo für alle Zeiten zum Ausdruck bringend, daß nächſt ſeinem hohen Freunde die Bayreuther Bürgerſchaft es iſt, die ſymboliſch die Grundlage ſeines neuen Gebäudes bildet.

Der in Bayreuth gelegte Grundſtein iſt der Grundſtein zu einem Unternehmen, das die

mächtigſten Ausſtrahlungen und Wirkungen auf das Leben des Reiches haben ſollte. Das proviſoriſche Feſtſpielhaus — ausdrücklich nennt es der Meiſter in ſeiner Feſtanſprache ſo —, das nach ſeinen Worten nach außen „eine mit dem dürftigſten Material ausgeführte Umſchalung" darſtellt und „in der naiven Einfachheit eines Notbaues" erſcheint, und deſſen architektoniſche Ausgeſtaltung er vertrauensvoll der zukünftigen Nation überläßt, iſt trotz ſeiner Schlichtheit zu einem Kulturfaktor geworden, der weſentlich dazu beigetragen hat, ein gemeinſames deutſches Kunſtideal zu ſchaffen und es dem deutſchen Volke näher zu bringen. Und wenn heute dieſes Volk aus der politiſchen Einheit emporgewachſen iſt und noch immer mehr emporwächſt auch zu einer weltanſchaulichen und kulturellen, ſo hat hieran der Meiſter und ſein Theater ein Verdienſt, das nicht hoch genug eingeſchätzt werden kann.

Daß Adolf Hitler, ſeine Bewegung und ſein Reich von Anfang an die Sache des Bayreuther Werkes zu der eigenen machten, daß der Führer ſchon lange vor der Machtergreifung engſte Fühlung nahm mit der Kunſt und der Familie des Meiſters, iſt kein Zufall. Vielmehr vermittelt dieſe geſchichtliche Tatſache eine jener beglückenden Erkenntniſſe letzter und tiefſter Zuſammenhänge: es iſt derſelbe deutſche Geiſt, der ſich hier äußert in einer politiſchen Bewegung und dort in einer Kunſtform und der ſeine Künder ſich finden läßt über alle Klüfte und Hinderniſſe hinweg. Wenn der Führer heute im großen Ringen unſeres Volkes die Bayreuther Feſtſpiele dazu auserſehen hat, durch ſie einen Teil des Dankes, den Deutſchland ſeinen Soldaten und Arbeitern ſchuldet, abzuſtatten, wenn wir alljährlich die Verdienſtvollſten der Nation auf dem Feſtſpielhügel begrüßen dürfen, ſo iſt damit in ſchönſter Weiſe in Erfüllung gegangen, was der Meiſter ſich erſehnte und im Vertrauen auf den deutſchen Geiſt erhoffte: daß einſtmals der ſchlichte Bau dort oben auf grün umſäumter Höhe werde zum

Nationaltheater der Deutſchen.

Daniela Thode von Bülow.

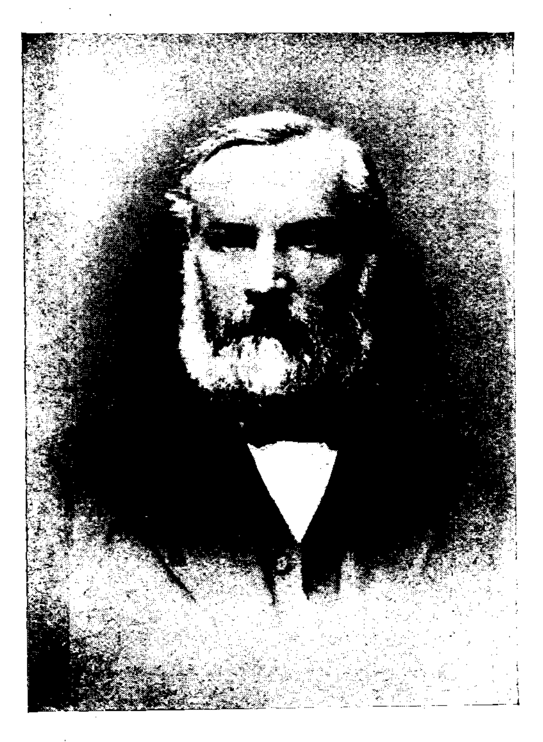
Von Wolfgang Golther, Roſtock.

Sie wurde als erſte Tochter Hans von Bülows am 12. Oktober 1860 geboren und wuchs im Hauſe des Vaters in Berlin und München auf. In früher Jugend erlebte ſie die Löſung Coſimas von ihrem Gatten und ihre Vereinigung mit Wagner. Mit Bülows Zuſtimmung, der in Coſima die beſte Erzieherin der Kinder erkannte, ſiedelte ſie mit ihrer Mutter nach Tribſchen und ſpäter nach Bayreuth über. In des Meiſters Hauſe empfing ſie nachhaltige geiſtige, für ihr ganzes weiteres Leben beſtimmende Eindrücke. Sie betreute ihre jüngeren Geſchwiſter Blandine, Iſolde, Eva, Siegfried, dem ſie beſonders zugetan war. Mit wachſender Erkenntnis nahm ſie an den Kämpfen teil, die mit der Trennung Coſimas von Hans von Bülow verbunden waren. Von Anfang an fiel ihr die Aufgabe der Vermittlung, die dauernde freundſchaftliche Verbindung mit dem Vater zu, wie Coſima es wünſchte. Ihr Gemüt wurde unter den obwaltenden Verhältniſſen von Schwermut beſchattet. Ihre Ausbildung erhielt ſie außer dem regen hochkultivierten Leben und Verkehr von Wahnfried im Luiſenſtift zu Dresden und hernach geſellſchaftlich im Berliner Hauſe der Frau von Schleinitz. Die Briefe Coſimas an Daniela aus den Jahren 1866—1885 (hg. von Max von Waldberg 1933) ſind ein Zeugnis für das Verhältnis von Mutter und Tochter. Daniela erlangte eine hohe Bildungsſtufe an Geiſt und Herz. Auch muſikaliſch war die Enkelin Liſzts und Tochter Coſimas veranlagt. Für Literatur und Kunſtgeſchichte zeigte ſie rege Neigung, die in ihrem 26. Jahr zur Heirat mit dem Kunſtgelehrten Henry Thode führte, der beruflich in Frankfurt und Heidelberg tätig war. Sein Haus wurde dank ſeiner Frau zum Mittelpunkt hochgeiſtiger Geſelligkeit. In Cargnatto am Gardaſee beſaß Thode einen herrlichen Landſitz, den der Weltkrieg ihm raubte, indem er d'Annunzio zufiel! Auch zur Zeit ihrer Ehe kam Daniela immer zu den Proben nach Bayreuth; ſie beteiligte ſich an der Arbeit der Mutter und des Bruders, ſo daß ſie in den Vortragsſtil eingeweiht wurde. Aber auch ihre Ehe barg den Keim von Enttäuſchungen, die 1925 zur Trennung führten. Von da ab blieb Daniela dauernd in Bayreuth; als die Spiele 1924 wieder aufgenommen wurden, trat ſie Siegfried als Mitarbeiterin zur Seite. Die Krönung ihrer Bayreuther

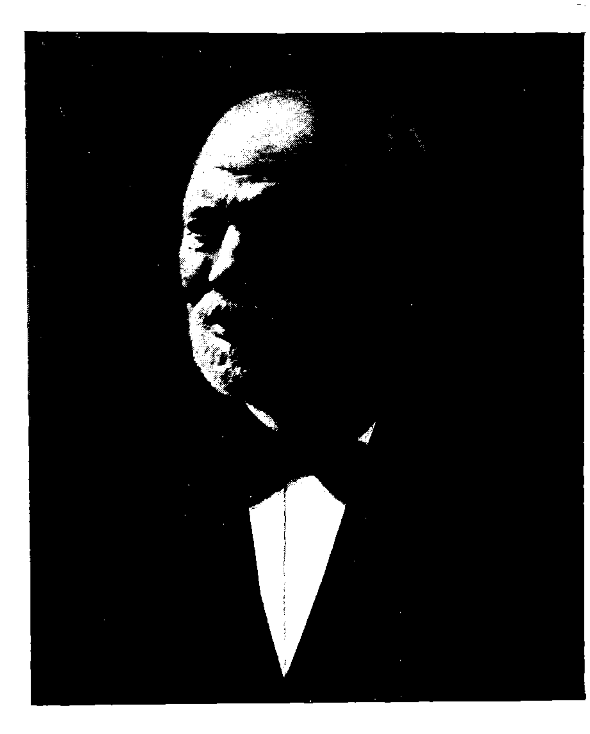


Richard und Cosima Wagner

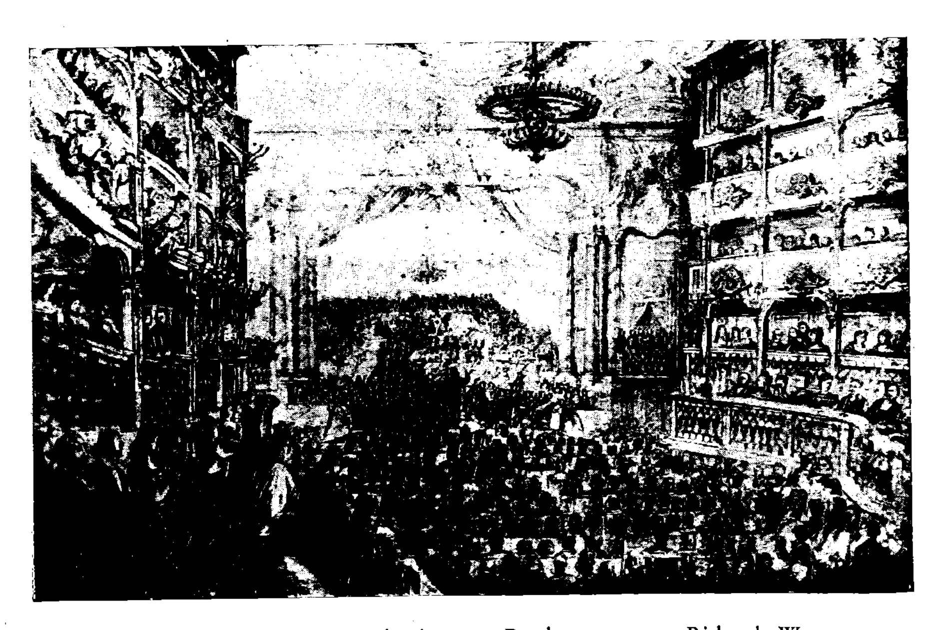
im Jahre der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872



Bankier Feustel



Bürgermeister Muncker



Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven unter Richard Wagner am 22. Mai 1872 im Markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth

(Archiv Städt. Verkehrsamt Bayreuth)

Tätigkeit war die Spielleitung im „Parſifal" von 1933, der auf Grund der bisherigen Überlieferung noch einmal möglichſt genau ſo, wie ihn der Meiſter 1882 zur Darſtellung brachte, in Bühnenerſcheinung trat. Neben dieſer künſtleriſchen Mitarbeit umſorgte ſie die alternde Mutter bis zu deren Tod am 1. April 1930. Neben Siegfried ſtanden Eva und Daniela Coſima am nächſten, deren Daſein die zwei Schweſtern noch eng mit dem Hauſe Wahnfried verband. Nach dem Tode der Meiſterin und Siegfrieds traten allerlei Meinungsverſchiedenheiten zu Tage, die ſchließlich zur Trennung führten. Während der letzten Feſtſpiele weilten Eva und Daniela fern von Bayreuth an der Stätte ihrer ſo glücklichen Kindheit, in Tribſchen. Körperliche und geiſtige Ermüdung nahmen mit den Jahren zu und zwangen Daniela, 1940 eine Heilanſtalt in Blankenburg aufzuſuchen. Zuletzt kehrte ſie doch wieder nach Bayreuth zurück, wo ſie am 28. Juli ſtarb und am 31., an Liſzts Todestag, beſtattet wurde.

Im Brief vom 7. Oktober 1876 ſchrieb Coſima: „Als du mir geſchenkt wurdeſt, hatte ich ſchon viel Kummer erlebt; 10 Monate vor deiner Geburt war mein Bruder (Daniel Liſzt) geſtorben und ich begrüßte deine Ankunft wie einen Gruß von ihm. Schon damals mühte und härmte ſich dein Vater in dem Kampfe ab, den der Edle und Hohe hiernieden unausgeſetzt zu beſtehen hat, für den es keinen Stillſtand gibt. Und wie die Taufe kam, gab ich dir zwei Namen: Daniela und Senta; den letzteren, um dich der Treue zu weihen, der Treue bis zum Tode, und zwar gegen deinen Vater, dem du es ſchuldig biſt, allen Unbill des Lebens zu vergüten. Und ich wünſche dir, daß du dieſer Aufgabe dich würdig zeigſt. Deinem Vater dereinſt viel zu ſein, bereite dich vor. Nimm dieſen höchſten Wunſch mit meinem Segen heute hin." Es war im Mai 1881 bei Frau von Schleinitz in Berlin, wo Liſzt die Zuſammenkunft zwiſchen Daniela und ihrem Vater vermittelte. Mehrmals traf Daniela hernach zu längeren Beſuchen beim Vater ein, der ſich zuletzt Brahms, dem Gegner der neudeutſchen Schule und Liſzts, zugewandt hatte. So wurde der Umgang zwiſchen Vater und Tochter getrübt. Bülow wandte ſich zwar nie gegen Wagner, wennſchon ihm der „Parſifal" als ein Alterswerk erſchien und bei der allerdings nicht einwandfreien Bayreuther Aufführung von 1884 eindruckslos blieb. Am 5. Dezember 1894 ſchloß er aber mit „Eroica" und Fauſt-Ouvertüre würdig ſeine Dirigentenlaufbahn. Dann brach er zuſammen. Man hoffte Heilung in Ägypten, zu ſpät! Daniela erzählt: „am 1./3. Februar war ich in Trieſt, meinem heißgeliebten Vater das Geleit aufs Schiff zu geben. Sein Anblick machte mich hoffnungslos, er ſah aus wie ein Sterbender. Er konnte kaum mehr gehen oder ſtehen, wie ein krankes Kind lehnte er in meinen Armen, trug ich ihn die Schiffstreppe hinauf, und die wenigen Worte, die er ſprach, waren Worte des Segens für mich. Das Schiff trug ihn nach Brindiſi, von dort nach Alexandrien und Kairo. Noch qualvolle Tage im Hotel, dann ein Schlaganfall. Am 9. Februar brachte man ihn ins deutſche Diakoniſſenſpital, wo er in ſorgſamſter Pflege am 12. Februar ſtarb."

Danielas Arbeit außerhalb der Spiele galt immer der Meiſterkunſt. Als Klavierſpielerin trug ſie mit Vorliebe die Bearbeitungen der Liſztſchen ſymphoniſchen Dichtungen vor; daneben Bach und Beethoven (Appaſſionata). Sie hielt auch Vorträge über Liſzt und Wagner. Eine vornehme Frau in weißem Gewande, eine weiche, tief muſikaliſch beſeelte Stimme, formvollendeter freier Vortrag — alles wirkte zuſammen, um die Hörer zu feſſeln, die Vergangenheit greifbar nahe zu bringen, die Geſtalt des Meiſters und ſeine ſittliche Weltanſchauung aufleben zu laſſen. Im Bayreuther Haus der Erziehung ſprach ſie 1938 zum Gedächtnis Hans von Wolzogens; noch im Alter von 79 Jahren im Nürnberger Stadttheater anläßlich der Aufſtellung einer Wagner-Büſte. Als Vorſitzende der Bayreuther Ortsgruppe des R. Wagner-Verbandes deutſcher Frauen veranſtaltete ſie Leſeabende und Vorträge aus reichem Selbſterlebnis, einzigartig und eindrucksvoll: „Geſtalten groß, groß die Erinnerungen". Daniela war eine Perſönlichkeit und Trägerin einer erhabenen Überlieferung.

Sie nahm in Einſtimmung mit Siegfried Wagner und Frau Winifred von früheſter Zeit an teil an den Kämpfen für Hitler. Als eines der älteſten Mitglieder trug ſie das Ehrenzeichen der NSDAP. Wie Siegfried erhielt ſie 1935 die Ehrenbürgerſchaft von Bayreuth.

Als ſie die Abnahme der Lebenskräfte ſpürte, ſchloß ſie bewußt mit ihrem Daſein ab und trug das Erlöſchen mutig. Ihr letztes Wort war „Parſifal" wie das Liſzts „Triſtan". Großvater und Enkelin gingen mit ſolchem Bekenntnis in die Ewigkeit, treu bis zum Tode!

Eva Chamberlain-Wagner.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Als die „Meistersinger" vollendet wurden, kam Eva Maria am 17. Februar 1867 in Tribschen zur Welt. Ein Bild aus dieser Zeit zeigt Wagner mit dem Kinde auf dem Arm, zu Füßen der schwarze Bernhardiner Ruß. In einem Brief an Hans Richter schrieb der Meister: „Das Herrlichste ist Evchen, die mein armes Haus mit ihrem ersten Lebensjahr wunderbar heiter und lieblich gesegnet hat". Und das treue Vreneli, das den Haushalt führte, erzählt in ihren Erinnerungen: „Wie oft begab er sich ins obere Stockwerk, dem kleinen Evchen einen Besuch abzustatten; auch mußte es nach seinem Wunsch alle Morgen nach dem Frühstück zu ihm gebracht werden; dann spielte er ihm etwas Weniges vor und lachte herzlich über die taktmäßigen Bewegungen des Kindes". Bei den von Frau Cosima zum 22. Mai regelmäßig veranstalteten Aufführungen fiel Eva stets die ihrem Namen zukommende Rolle zu. Auf Joukowskys Bild von der „heiligen Familie" in Wahnfried steht sie mit ihren Schwestern Isolde und Blandine als flöteblasender Engel.

Über der Kindheit und ersten Jugend in Tribschen und Wahnfried leuchtete helles Sonnenlicht, die sorgende Liebe der Eltern und Geschwister. Den Unterricht übernahm die Mutter, für Sprachen waren ausländische Erzieherinnen herangezogen. Vor allem aber gewährte die Teilnahme an der Geisteskultur des väterlichen Hauses, an Vorlesungen und Gesprächen so hohe Bildung, wie keine Schule es vermocht hätte. Reiche Anregungen boten die Reisen nach Italien und Sizilien. Das „Ring"-Festspiel erlebte Eva noch im Kindesalter, beim „Parsifal" war sie schon 15 Jahre alt.

Mit dem Tode des Meisters wandelte sich das heitere Glück zu tiefem Ernst, zu Evas eigentlichem Berufe, den sie mit steigendem Bewußtsein immer mehr erkannte und ausübte. Ihr 16. Geburtstag im Jahr 1883 fiel zwischen Wagners Tod in Venedig (13. Februar) und die Beisetzung im Wahnfriedgarten zu Bayreuth (18. Februar). Das zweite Parsifal-Jahr 1883 ging in tiefer Trauer vorüber, Frau Cosima verharrte in starrem Schmerz, teilnahmslos. Aber im nächsten Jahre 1884 kam sie doch ins Festspielhaus, um sich vom Stand der Dinge zu überzeugen, mit dem Ergebnis, daß ihr als höchster Pflicht Gebot die Oberleitung erschien, die 1886 mit „Parsifal" und „Tristan" begann. Jetzt trat Eva ihrer Mutter als unermüdliche Helferin zur Seite, nicht nur im Haushalt, sondern auch in der Arbeit fürs Festspiel. Sie betätigte sich als Reisegefährtin, als Briefschreiberin und Vorleserin und wurde in die treueste Pflege des heiligen Vermächtnisses der Erhaltung und Erweiterung der Spiele vollkommen eingeweiht. Da Frau Cosima durch Abnahme der Sehkraft behindert war, selber zu schreiben oder zu lesen, so lag die ganze Verantwortung auf Evas Schultern, die nach Diktat oder im Auftrag der Mutter den umfangreichen Schriftverkehr versah, bis ihr nach einiger Zeit noch eine Schreibhilfe beistand. Als Frau Cosima die Leitung der Spiele ihrem Sohn übergab, erwuchs für Eva in der Pflege der von Alters Mühen heimgesuchten Mutter eine neue Verpflichtung, der sie sich unterzog, auch nachdem sie sich 1908 mit Chamberlain vermählt hatte. Noch einmal strahlten Jahre späten Glückes auf in dem vornehmen, hochkünstlerisch eingerichteten, eigenen Heim gegenüber von Wahnfried. Frau Cosima und Chamberlain standen in regem Gedankenaustausch, von dem der Briefwechsel (1934) kündet. Der Verkehr zwischen den Nachbarhäusern und gemeinsame Reisen nach Italien wurden zur Quelle reinsten Genusses, bis auch hier Krankheitsnöte auf beiden Seiten Beschränkungen auferlegten. Nach kaum neun Jahren der so glücklichen Ehe machten sich bei Chamberlain die ersten Anzeichen eines schweren Leidens bemerkbar, das trotz aller ärztlichen Bemühungen und Kuren unerbittlich fortschritt, ihn der Freiheit über die Glieder, auch der Stimme beraubte, aber seine geistigen Fähigkeiten nicht zu trüben vermochte. In diesen Prüfungsjahren wuchs Eva zur wahren Heldin empor, indem sie in aufopfernder Pflege das Los des Gatten nach Möglichkeit milderte und ihn mit bewundernswertem Zartgefühl in allen Lagen betreute. Sein Buch „Mensch und Gott" (1921), das sich mit den tiefsten Fragen unsres Daseins beschäftigte, lauschte sie ihm förmlich vom Munde ab, da nur sie allein noch imstande war, aus den Bewegungen der Lippen die Worte zu erraten und darnach

den Text niederzuſchreiben. So iſt das letzte Buch das gemeinſame Werk Chamberlains und Evas. Die innige Verbundenheit der Gatten, die aus dem beigefügten Bilde anſchaulich ſpricht, deuten die Worte der Widmung an: „Dem reinen, tapferen Herzen — von Jugend auf ſtrenger Pflichterfüllung geweiht — das allein, in niemals ermattender Hingabe, das Entſtehen und Vollenden vorliegenden Werkes — unüberwindlich ſcheinenden Hinderniſſen zum Trotze — ermöglicht hat, ſei an erſter Stelle der Dank ausgeſprochen in Ehrfurcht und in Liebe". Am 9. Januar 1927 kam der Tod als Erlöſer. Und wiederum bei allem Schmerz über den Verluſt, den ſie ſtill und gefaßt ertrug, gebot die Rückſicht auf den Zuſtand der hochbetagten Mutter, die den Tod Chamberlains nicht erfahren ſollte, Selbſtverleugnung. Wie in der Jugend ſtand ſie jetzt auch im Alter der Mutter wieder zur Seite und widmete ſich, zugleich mit ihrer Schweſter Daniela, die nach Bayreuth zurückgekehrt war, der Krankenpflege bis zu Frau Coſimas Tod am 1. April 1930, der am 4. Auguſt Siegfried folgte, ſo daß Eva und Daniela nun ganz vereinſamt waren und ſich gerade dadurch engſt zuſammenſchloſſen.

Wie Siegfried und Frau Winifred hatte ſich auch Eva frühzeitig Adolf Hitler zugewandt, der am 29./30. September 1923 erſtmals zum „deutſchen Tag" der nationalen Verbände in Bayreuth weilte. Am Abend dieſes „deutſchen Tages" beſuchte er Chamberlains Haus, am 1. Oktober Wahnfried. Die denkwürdige Begegnung erhielt ihre Weihe in dem ſeheriſchen Brief, den Chamberlain am 7. Oktober an Hitler ſchrieb (Chamberlains Briefe Band II, 1928, S. 124). So war die Zugehörigkeit zur NSDAP. für Eva Vermächtnis ihres Gatten, das ihr bis zum Tode heilig blieb. Der Sieg der völkiſchen Bewegung galt ihr als Erfüllung deſſen, was Chamberlain erſtrebte.

Die Zeit der Feſtſpiele verlebten Eva und Daniela ſeit 1937 in Tribſchen, wo nochmals auf der „Inſel der Seligen" der Zauber der Kinderjahre ſie umwob. Aber auch dieſem letzten Weltenglück war bald ein Ziel geſetzt, zuerſt durch die im Frühjahr 1940 beginnende Krankheit Danielas, ſodann durch Evas eigenes ſchmerzhaftes Leiden, das im Februar 1941 einen ärztlichen Eingriff erforderte. Qualvolle Wochen und Monate folgten, die die Leidende dauernd an Haus und Bett feſſelten und nur ſelten Empfang einzelner treuer Freunde verſtatteten. Zu ihrem 75. Geburtstag kamen aus nah und fern Wünſche und Grüße, auch eine Blumenſpende des Führers aus dem Felde. In der Nacht vom 25./26. Mai verſchied Eva, von der ihr Bruder Siegfried einmal ſagte, er habe „ſelten ein Weſen geſehen, das ſo ſein eigenes Ich zurückſetzte, um im Leiden des Anderen aufzugehen". So lebt das Bild der wahrhaft großen Frau, der echten Wagner-Tochter, verklärt im Andenken aller derer, denen das Glück ihrer perſönlichen Bekanntſchaft zuteil ward.

Die nichtöffentliche Trauerfeier begann am 27. Mai nachmittags 3 Uhr im Hauſe Chamberlains, an derſelben Stätte, wo er lebte, arbeitete und zuletzt aufgebahrt war, vor einem kleinen Kreiſe, an deſſen Spitze der Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler, Frau Winifred Wagner mit Wieland und Verena, Graf Gravina und einige wenige Freunde. Dr. Georg Schott-München ſprach Gedenkworte und hob hervor, was dieſe Frau ſeeliſch und geiſtig dem Hauſe bedeutete. Es wird berichtet, daß am Tage zuvor ein verklärtes Lächeln Evas Geſicht wunderſam verſchönte, das am Tage der Trauerfeier aber ſehr ernſt geworden war. Um 4 Uhr geleitete die NSDAP. den mit Blumen und Kränzen geſchmückten, mit der Reichsfahne bedeckten Sarg zur Weihehalle im Hauſe der deutſchen Erziehung, wo am Spätnachmittag der Bevölkerung noch Gelegenheit gegeben war, Abſchied von der Toten zu nehmen. Am Donnerstag, 28. Mai, 9 Uhr fand die glanzvolle öffentliche Feier ſtatt, die der Trägerin des goldenen Ehrenzeichens der Partei und der Ehrenbürgerin von Bayreuth galt. Zu beiden Seiten des Sarges hielten je vier Mann die Ehrenwache, zu Häupten ſtand erhöht die Fahne, die zum Gruße ſich ſenkte, als der Staatsminiſter Gauleiter Adolf Wagner den Kranz des Führers an der Bahre niederlegte. Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler gedachte in warm empfundenen, ſchlichten Worten der menſchlichen und geiſtigen Größe der Toten. Wiederum hielt Dr. G. Schott die Traueranſprache und las aus einer Gedächtnisrede auf Chamberlain, die nach dem Wunſche der Verſtorbenen bei rechter Gelegenheit einmal weiteren Kreiſen bekannt gemacht werden ſollte. Muſik von Bach ſchuf die ſtimmungsvolle Umrahmung. Unter den Klängen der Paſſacaglia wurde der Sarg hinausgetragen, wo eine große Menge in ehrfurchtsvollem Schweigen harrte. Der Sarg wurde zur

Einäſcherung nach Koburg überführt, in drei Wägen folgten der Oberbürgermeiſter, Frau Winifred und Graf Gravina. Am andern Tag fand in der reichgeſchmückten Halle des Krematoriums die Einäſcherung ſtatt, umrahmt vom langſamen Satz aus Beethovens F-dur-Streichquartett und Bachs Choral aus der Matthäus-Paſſion. Zum dritten Male nahm Dr. Schott das Wort und ſtellte in den Mittelpunkt ſeiner Anſprache Evas Leben in ſeiner engen Verbundenheit mit dem Werk des Vaters. Kranzſpenden führender Perſönlichkeiten und kultureller Anſtalten gaben Zeugnis von der hohen Verehrung, die Frau Eva Chamberlain noch über den Tod hinaus begleitet. Die Aſchenurne wurde im Grabe Chamberlains zu Bayreuth beſtattet.

60 Jahre „Parſifal".

Zum Gedächtnis der Bayreuther Uraufführung am 26. Juli 1882 nach perſönlichen Erinnerungen.

Von Wolfgang Golther, Roſtock.

Der gute Stern, der über meinen Kunſterlebniſſen leuchtete, ermöglicht es mir, in dieſem Jahre auf einen faſt ununterbrochenen 60jährigen Beſuch der Feſtſpiele zurückzublicken. Bei allen Spielen mit Ausnahme des „Ring"-Jahres 1896 ſtand „Parſifal", der nach Wagners ausdrücklichem Willen für alle Zukunft nur in Bayreuth aufgeführt und nie auf einem andern Theater „entweiht" werden ſollte, im Mittelpunkt und blieb bis zum Ablauf der 30jährigen Schutzfriſt 1913 ausſchließliches Eigentum Bayreuths. Die Bemühungen um Verlängerung der Friſt oder um beſonderen Schutz des Weiheſpiels ſcheiterten am völligen Unverſtändnis des Reichstages, der niemals für Wagner einzutreten gewillt war. Der „Parſifal" wurde wie alle andern Werke „frei", d. h. den Theatern überantwortet. Es iſt aber anzuerkennen, daß die deutſchen Bühnen mit der Zeit dem Werke doch eine Ausnahmeſtellung einräumten dadurch, daß ſorgfältige Vorbereitung zu feſtlichen Zeiten, zu Oſtern oder Pfingſten außerhalb des alltäglichen Spielplanes, eine ſtilgemäße Wiedergabe gewährte. Die Berliner Staatsoper führte zum Gedächtnis des 125. Geburtstages Wagners 1938 eine öſterliche Gralswoche ein, in der wie in Bayreuth „Parſifal" und „Lohengrin" zum zweiteiligen Gralsdrama ſich verbanden. In dieſe „Gralswoche", über deren künſtleriſchen Wert die ZFM 1938 S. 487 ff. berichtete, ſchlugen 1941 engliſche Bomben; ſie wird aber in beſſeren Tagen wieder aufleben. Die Bayreuther „Parſifal"-Aufführungen erreichten im Sommer 1939 die Zahl von 233. Die „Kriegsfeſtſpiele" wiederholen aus dem letzten Vorkriegs-Feſtſpiel nur „Ring" und „Holländer" ohne „Parſifal".

„Parſifal" iſt ein Bühnenweihfeſtſpiel. Der „Ring", grunddeutſch nach Gehalt und Form, in ſeinen vier Teilen ſo groß angelegt wie einſt die griechiſche Tragödie, aus allem Gewohnten hoch aufragend, begründete und eröffnete 1876 das Feſtſpiel und ſein Haus. „Parſifal" aber weihte 1882 Haus und Spiel zu dauerndem Beſtand: um ſeines Inhalts und ſeiner Beſtimmung willen iſt er daher ein Weihefeſtſpiel. Wagners letzte Jahre waren der Vollendung des „Parſifal" und ſeiner ſtilgemäßen Aufführung gewidmet, die nicht, wie der „Ring" von 1876, ein vereinzeltes Ereignis bleiben ſollte. Im Rückblick auf 1876 bekannte Wagner: „noch ſind wir erſt in der Ausbildung des Stils begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beſeitigen und Unvollkommenheiten auszugleichen". Er plante eine Stilbildungsſchule, „um nicht nur ein Perſonal für die Darſtellung meiner dramatiſch-muſikaliſchen Werke auszubilden, ſondern überhaupt Sänger, Muſiker und Dirigenten zur richtigen Aufführung ähnlicher Werke wahrhaft deutſchen Stils verſtändnisvoll zu befähigen". Im „Ring" wurde dieſer Vortragsſtil noch geſucht, im „Parſifal" erreicht. Daher hielt Wagner alljährliche Wiederholungen des „Parſifal" für vorzüglich geeignet, den Darſtellern als Hochſchule zu dienen: den Opernſänger zum muſikaliſchen Schauſpieler zu wandeln und den im vollen Einklang mit dem Kunſtwerk ſchaffenden Bühnenbildner zu erziehen.

Da es mir vergönnt war, die Spiele ſeit 1882 zu beſuchen, kann ich aus eigener Erfahrung über die veredelnde Macht des „Parſifal" urteilen. Meine erſte Fahrt nach Bayreuth war mein nachhaltigſtes künſtleriſches Erlebnis. Noch lebte der Meiſter, den zu ſehen mein ſehnlichſter Wunſch war. Unbeſchreiblich wie niemals nachher war der Eindruck beim Betreten des Hauſes



Daniela Thode-von Bülow



Eva Chamberlain-Wagner

(Richard Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth)



Eva und H. St. Chamberlain



Prof. Dr. Eugen Schmitz

Geb. 12. Juli 1882

und beim erstmaligen Hören. Breiteste Zeitmaße und feinste Abtönung der Instrumentengruppen waren Kennzeichen der vom Willen Wagners beseelten Erstaufführung. Die den Liebesmahlspruch umschwebenden Streicher verklärten das Leiden ins Überirdische. Dann teilte sich der Vorhang vor dem Bühnenbild des Gralsgebietes, Wald und Tempel, durch die Wanderung zur Burg miteinander verbunden. Bis 1933 blieb dieses unübertreffliche Bild gewahrt, dem Neuerungsversuche keineswegs gleichkamen. Traumhaft schön war Werk und Wiedergabe im ganzen und einzelnen. An den Aktschlüssen war damals lauter Beifall üblich, die Hörerschaft noch nicht zu stiller Andacht erzogen. Am Schluß der Aufführung, die ich am 6. August erlebte, steigerte sich der Jubel ins Ungemessene, bis die Gestalt des Meisters, weißhaarig, tiefernst in der Mittellaube über den Sitzreihen der Zuschauer für einen kurzen Augenblick sichtbar ward, mit der Hand uns freundlich zuwinkend und wie zum Dank an die Künstler nach der Bühne weisend. Es war das einzige Mal, daß ich ihn, wenn auch nur aus der Ferne, sehen durfte. Wie gern hätte ich einen Empfang in Wahnfried mitgemacht, wovon Mitreisende erzählten! Aber der Gedanke, Wahnfried zu betreten, schien mir vermessen. So schied ich am andern Tag aus Bayreuth, von dessen erstem Besuch mir nichts als die Erinnerung an „Parsifal" und die Erscheinung des Meisters in Erinnerung haftet. Im nächsten Jahre, wie seitdem immer, galt mein erster Gang dem efeuumsponnenen Grabe im Wahnfriedgarten, jener Stätte, die seit 60 Jahren dem Festspiel seine Lebenskraft spendet. In den vielen folgenden Jahren übte auch die Markgrafenstadt mit ihren Baudenkmälern und die anmutige Landschaft der Umgebung vollen Zauber, der sich bei jedem Besuch immer noch steigert und vertieft. Die Pforten Wahnfrieds taten sich seit 1889 auf. Frau Cosima trat mir mit ihrer bezwingenden Güte entgegen. Im Verlauf der Jahre durfte ich ihr sogar bei der Vorbereitung des „Lohengrin" und des „Rings" für Gewänder und Bühnenbild aus meinem Fachwissen Ratschläge erteilen. Mit vielen Künstlern gewann ich persönlichen Verkehr und anregenden Gedankenaustausch. Von 1936 bis 1940 war mir auch Einblick in die Probenarbeit verstattet. Ich ersah, wie alle hier lernten, was ihnen im Betrieb der Theater in dieser Weise nie zuteil werden konnte: restlose Vertiefung in das Wesen des Kunstwerkes und in den Kulturgedanken von Bayreuth. Felix Mottl faßte den Sinn solcher Arbeit in die Worte der Kundry: „Dienen, dienen" zusammen; also nicht in Künstlereitelkeit glänzen oder herrschen. Wer dem Gralsdienst innerlich fern bleibt, der scheidet bald wieder aus dem Bayreuther Kreise aus. Nachdem durch Frau Cosima der Wille des Meisters, alle seine Werke ins Festspiel zu übernehmen, in der Reihenfolge „Tristan", „Meistersinger", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" erfüllt war, offenbarte sich erst die Bedeutung der Spiele als Hochschule der stilgemäßen musikalischen Vortragskunst in wundervoller Weise. Wenn heute Wagner-Vorstellungen an Staats- und Stadttheatern zuweilen gute, ja vorzügliche Leistungen aufweisen, so ist dies nur dem Bayreuther Vorbild zu danken, wie ein Blick auf die Zustände vor dessen Begründung zur Genüge zeigt. In meiner Jugend hörte ich Vorstellungen am damaligen Stuttgarter Hoftheater, die heute überhaupt unmöglich wären. In den Jahren 1883 bis 1895 weilte ich in München, wo damals noch die Pflege der Wagner-Kunst im Vordergrund stand und die zweifellos verhältnismäßig bestmöglichen Aufführungen stattfanden. Aber außer den noch etwas nachwirkenden Uraufführungen des „Tristan" (1865) und der „Meistersinger" (1868) war auch hier ein Aufschwung aus eigner Kraft für die früheren Werke „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" samt „Rienzi" undenkbar. Der Schritt aus der Oper zum Drama vollzog sich einzig in Bayreuth. Wie Wagner im Vorwort zur Ausgabe der „Ring"-Dichtung 1863 erhoffte, strömte eine Fülle segensreicher Anregungen vom Festspiel auf die Theater aus, weil alle Künstler im Laufe der Zeit unmittelbar oder doch mittelbar beeinflußt wurden und nicht allein für die Werke Wagners, sondern für alle Opern, die durch den dort gewonnenen Vortragsstil in früher ungeahnter Weise zu dramatischer Auffassung und Darstellung gelangten.

Bayreuth ist für die deutsche Kunst Montsalvat, das seine Ritter hinaussendet, daß sie vom Gralserlebnis Zeugnis geben und den Gedanken von Bayreuth in fremder Welt, ja inmitten der Feinde, behaupten. Der Bayreuther Stil ist keine starre Überlieferung zu äußerlicher Nachahmung, vielmehr eine auch an geweihter Stätte immer aufs neue zu erringende und fortzuführende Kunstübung auf dem Gebiete des hohen Dramas aus dem Geiste der Musik.

Prof. Dr. Eugen Schmitz zum 60. Geburtstag.

Von Liesbeth Weinhold, Leipzig.

Unter die zahlreichen Musiker-Gedenktage dieses Jahres fällt auch der 60. Geburtstag des Leiters der Musikbibliothek Peters, Prof. Dr. Eugen Schmitz, der am 12. Juli 1882 in Neuburg a. D. geboren wurde. Er, der sein Leben inneren Werten verschrieben hat und dessen Wesen allem Verlangen nach äußerlicher Wirkung abhold ist, würde ihn vielleicht lieber ungefeiert in der Stille seiner Arbeitsstätte begehen, in einer Stille, die allerdings nichts mit scheuer Zurückgezogenheit gemeinsam hat; denn für jeden, der jemals in der Musikbibliothek Peters gearbeitet hat, ist sie zum Inbegriff der geistigen Versenkung und der Hingabe an wissenschaftliche Arbeit geworden. Prof. Eugen Schmitz wird es mir aber hoffentlich vergönnen, daß ich ihn in meiner Eigenschaft als Musikwissenschaftlerin, Musikbibliothekarin und ehemalige Hörerin vor aller Augen zu seinem Ehrentag beglückwünsche.

Für die Besucher der Peters-Bibliothek war es eine aufrichtige Freude, in ihm, dem Nachfolger von Emil Vogel, Rudolf Schwartz und Kurt Taut, die Eigenschaften zu finden, die dieser Stätte ihren Stil aufgeprägt haben, vor allem die rückhaltlose Bereitschaft für die Anforderungen dieses in gewissem Sinne selbstlosen Berufes, der so hohe geistige Anforderungen stellt, wenn er sich vorbildlich auswirken soll und dessen Erfolg sich doch so wenig sichtbar abspielt.

Als Prof. Schmitz 1939 die Leitung der Musikbibliothek Peters übernahm, war er längst durch eine stattliche Reihe wissenschaftlicher Werke bekannt, angefangen mit der Münchner Doktorarbeit bei Sandberger über Staden (1905) und der Habilitationsschrift über die Geschichte der italienischen Kammerkantate im 17. Jahrhundert (1909). Ihnen folgten zahlreiche Arbeiten auf dem Gebiete der deutschen und italienischen Musikgeschichte, der Stilkunde und der Theorie, teils selbständig, teils in den Festschriften für namhafte Vertreter des Faches, wie Sandberger, Kretzschmar und Liliencron. Unter der Zahl seiner biographischen Schriften seien nur die letzten genannt, seine Neuausgabe von Dittersdorfs Selbstbiographie (1940) und sein Buch über Wagner (1937), der ihm in langjähriger Verbundenheit mit dem Haus Wahnfried und den Festspielen besonders nahe liegt. Auch die Beiträge zur Allgemeinen Deutschen Biographie und zu Herders Lexikon sind ein Beweis seiner großen Vielseitigkeit und seines rastlosen Forschungstriebes.

Es wäre aber irreführend, hinter der Versenkung in wissenschaftliche Facharbeit mangelnden Sinn für das Aktuelle zu vermuten. Ein Blick in die laufenden Musikzeitschriften überzeugt von Prof. Schmitz' Anteil an den Tagesfragen des deutschen Musiklebens. Das Musikreferat war ja auch Anfang seiner Berufsarbeit. Während die Bücher seinen Ruf in den Fachkreisen begründeten, wurde sein Name durch die Mitarbeit und Redaktionstätigkeit an führenden Zeitschriften und Tageszeitungen, am längsten an den „Dresdener Nachrichten" (1915—39), in die breite Öffentlichkeit getragen. Mit der wissenschaftlichen und kulturpolitischen Arbeit ging die praktische bzw. erzieherische Hand in Hand. Als Privatdozent in München (1910—14), Direktor des Mozarteums in Salzburg (1914/15), Dozent an der Technischen Hochschule in Dresden (1915—39), als Mitglied der Prüfungskommission für das sächsische Musiklehrerexamen hat er in langjähriger Erfahrung sein großes Wissen an die Jugend herantragen können und ist in dieser Vielfalt der Betätigung nicht Gefahr gelaufen, in einseitige und abstrakte Arbeit zu versinken.

So hat er auch durch seine Bibliotheksverwaltung nicht aufgehört, sich dem Kreislauf des deutschen Musiklebens einzugliedern. Neben der verpflichtenden Redaktionsarbeit am Peters-Jahrbuch und der Fortführung der Kataloge, die er um einen systematischen bereicherte, werden die Tagesbedürfnisse durchaus befriedigt, wie das Verzeichnis aller Handschriften und Drucke Mozarts aus dem Besitz der Peters-Bibliothek beweist, das er 1941 anläßlich des 150. Todestages zusammenstellte. Und wie dankenswert ist der im Jahrbuch Peters erscheinende Nachtrag zu Eitners Quellenlexikon, das so sehr einer Revision bedarf.

Wir hoffen, daß Prof. Schmitz' große Arbeitsfreude auch in Zukunft viele neue Früchte trägt und daß ihm als Dank die so nötige und verdiente Resonanz aus dem Besucherkreise beschieden

sein möge, von deren Fehlen jetzt unter der größten kriegerischen Anstrengung aller Zeiten naturgemäß alle wissenschaftlichen Institute betroffen werden. Alle Fachgenossen werden sich meinem Wunsche anschließen, daß Prof. Schmitz noch viele Jahre des Gebens und Nehmens in Leipzig verleben möge, wo er vor rund 35 Jahren neben Walter Niemann und Alfred Heuß seine Laufbahn als Musikreferent an den „Signalen" begonnen hat und wohin er nun nach langjähriger Unterbrechung zurückgeführt worden ist.

Der „Wagnerianer" Carl Gaillard.

Von Eugen Schmitz, Leipzig.

Der Berliner Musikschriftsteller Carl Gaillard, der in noch verhältnismäßig jungen Jahren 1851 starb, genießt den Ruhm, als einer der ersten verständnisvollen Kritiker Richard Wagners für den Schöpfer des „Holländer" und „Tannhäuser" in der Presse eingetreten zu sein. Glasenapp hat diese Bedeutung Gaillards in seiner Wagnerbiographie festgelegt, mehrere bedeutsame Briefe Wagners an Gaillard geben von ihr Kunde, und noch bei Abfassung der Selbstbiographie „Mein Leben" fand der Meister sich veranlaßt, Gaillards und seiner gutgemeinten Hilfsbereitschaft zu gedenken.

Es ist nun zwar erfreulich, wenn auch zuweilen zustimmende Haltung der Kritik im Falle Wagners geschichtliche Beachtung findet. Allein um Gaillard und sein Wirken für Wagner haben sich unter solchem Gesichtspunkt doch Legenden gewoben, die im Interesse geschichtlicher Wahrheit der Aufklärung bedürfen.

Daß Gaillard, lange bevor das Wagnerschrifttum seiner gedachte, in gutem Andenken stand, beweist der ihm geltende Artikel des von Hermann Mendel herausgegebenen „Musikalischen Konversationslexikons". Im 1874 erschienenen 4. Band dieses Werkes lesen wir: „Gaillard, Carl, begabter dramatischer und lyrischer Dichter und Musikschriftsteller, geboren am 13. Jan. 1813 zu Potsdam, war Mitbesitzer der Musikhandlung von Challier & Co. in Berlin und gab von 1844—1847 die „Berliner Musikalische Zeitung" heraus, welcher er, unterstützt von bedeutungsvollen Künstlern, mit großem Freimut und Humor vorstand, bis sie 1848 in die „Neue Berliner Musikzeitung" aufging. Von seinem scharfen und treffenden musikkritischem Urteil zeugen viele Aufsätze der älteren Zeitung, und es ist bemerkenswert, daß Gaillard als einer der ersten für Richard Wagner in die Schranken trat. Wegen seiner Geradheit im Denken und Handeln wurde er in schwieriger Zeit auch mit Vertretung der städtischen Interessen betraut, starb aber schon am 10. Januar 1851."

Wagner selbst spricht in „Mein Leben" bei aller menschlich dankbaren Einstellung sehr viel kritischer über Gaillard. Er gedenkt seiner zum ersten Male anläßlich der Aufzählung der Gäste, die 1845 zur Uraufführung des „Tannhäuser" nach Dresden kamen, und führt ihn da ein als „sonderbaren Menschen" und „Herausgeber einer vor kurzem begonnenen Berliner musikalischen Zeitung, in welcher ich mit Staunen die erste und einzige durchaus günstige, und bedeutend eingehende Besprechung meines „Fliegenden Holländers" gelesen hatte". Wagner fährt dann fort: „Zu so großem Gleichmut gegen das Verhalten der Rezensentenwelt ich mich notgedrungen bereits auch gewöhnt hatte, wirkte doch jener Aufsatz sehr eindrucksvoll auf mich, und ich forderte den mir persönlich ganz unbekannten Menschen auf, nach Dresden zu kommen, und der ersten Aufführung des „Tannhäuser" beizuwohnen. Wirklich kam er, und zu meiner Rührung lernte ich in ihm einen in dürftigen Verhältnissen mühsam sich abquälenden, von verzehrender Kränklichkeit bedrohten, jungen Mann kennen, welcher ohne Anspruch auf jede Entschädigung, ja nur gastliche Bewirtung zu machen, rein seiner Ehrenpflicht gefolgt zu haben glaubte, als er meinem Rufe nachkam. Seinen Kenntnissen und Fähigkeiten merkte ich wohl an, daß er zu keinem großen Einfluß berufen sein würde; wogegen sein redliches Gemüt und sein empfänglicher Verstand mich mit wahrer Achtung für den armen Menschen erfüllten; der, ohne es weit gebracht zu haben, nach einigen Jahren zu meinem Bedauern seiner Kränklichkeit erlag, nachdem er von seiner Treue und Sorgsamkeit für mich auch unter den schwierigsten Umständen nie gewichen war."

Noch ein zweites Mal, aber sehr viel kürzer, kommt Wagner dann auf Gaillard zu sprechen

im Rahmen der Erinnerungen an die erste Berliner „Rienzi"-Aufführung: „Nur mein armer älterer Freund Gaillard stand mir bei mancher Widerwärtigkeit rüstig, aber durchaus machtlos zur Seite. Mit seinem kleinen Musikgeschäft wollte es nicht gehen, seine musikalische Zeitschrift war bereits eingegangen: so konnte er mir nur in sehr kleinen Angelegenheiten behilflich sein. Leider entdeckte ich, daß er nicht nur Verfasser vieler höchst bedenklicher dramatischer Arbeiten, für welche er mich zu gewinnen suchte, sondern auch durch ausgesprochene hektische Anlage einem vermutlich sehr baldigem Tode verfallen war, so daß selbst der wenige Umgang, den ich mit ihm pflog, bei all seiner Treue und Ergebenheit nur einen wehmütigen und meine Stimmung neu bedrückenden Einfluß auf mich ausübte."

Zu diesen beiden Äußerungen Wagners wäre zunächst zu bemerken, daß sie Unklarheiten enthalten, die sich dem Meister wohl aus Erinnerungstäuschungen ergaben. Als Wagner 1845 Gaillard nach Dresden zum „Tannhäuser" einlud, war dieser ihm nicht mehr „persönlich ganz unbekannt". Gaillards erster Besuch bei Wagner hatte vielmehr bereits im Herbst 1844 stattgefunden. Das geht zweifellos aus einem Aufsatz hervor, der in Nr. 37 der Gaillardschen Musikzeitung vom 5. Oktober 1844 steht. Der Aufsatz hat den Titel: „Bericht eines Reisenden, der sich nur einen Tag in Dresden aufhielt . . .". Er schildert unter anderem ausführlich ein Zusammensein mit Richard Wagner auf „Fischers Weinberg". Glasenapp (II, S. 80 f.) hat dieses Zusammentreffen ebenfalls erwähnt und aus Gaillards Aufsatz die wichtigste Stelle abgedruckt. Leider gibt er aber in der Anmerkung eine falsche Jahreszahl: 1845 statt 1844 an. Daß Wagner ferner bereits damals und nicht erst anläßlich der Berliner „Rienzi"-Tage auf Gaillards eigene „höchst bedenkliche dramatische Arbeiten" aufmerksam wurde, ergibt sich aus einem schon 1905 von Altmann verzeichnetem Brief. Dieser ist vom 2. Oktober 1844 datiert, also kurz nach jenem Besuch auf „Fischers Weinberg" geschrieben, und beschäftigt sich mit Gaillards Trauerspiel „Rienzi".

Wichtiger freilich als die Richtigstellung solcher kleiner tatsächlicher Unstimmigkeiten ist es, ein wirklich zutreffendes Bild von Gaillards kritischem Eintreten für Wagner zu gewinnen. Das ist möglich an Hand seiner Zeitschrift. Vollständige Exemplare von ihr haben sich anscheinend nur wenige erhalten. Eines davon, das aus dem Nachlaß des Freiherrn von Ledebur stammt, besitzt die Musikbibliothek Peters in Leipzig. Sie hat es mit vielen andern Seltenheiten vor etwa zwanzig Jahren von Adolf Ruthardt erworben.

Das äußere Bild der Zeitschrift ist nicht sehr ansehnlich. Papier, Druck, Umfang der einzelnen Nummern zeigen, daß es sich um ein bescheidenes Unternehmen handelte. Auch der Inhalt ist reichlich bunt und ungleichwertig und läßt sich nicht vergleichen, mit dem, was führende Zeitschriften wie die „Allgemeine Musikzeitung" oder die „Neue Zeitschrift für Musik" damals boten.

Die erste Nummer des Blattes erschien am 27. Januar 1844. In einer einführenden Notiz heißt es: „Die musikalischen Ereignisse Berlins haben sich bei dem verspäteten Eintreffen unserer Konzession so gehäuft, daß wir außer stande sind, sie in dem uns verstattetem Raume zu besprechen." Daraus ergibt sich die Tatsache, daß die Berliner Erstaufführung des „Holländer", die bereits am 7. Januar 1844 unter Wagners Leitung vor sich gegangen war, von Gaillard garnicht besprochen worden ist. Erst als am 23. und 25. Februar das Werk mit der Schröder-Devrient als Senta noch einmal im Spielplan erschien, hat Gaillard die von Wagner erwähnte Besprechung über den „Holländer" geschrieben und am 2. März in Nr. 6 seiner Zeitschrift veröffentlicht. Vorher, in Nr. 5 vom 24. Februar 1844, hatte eine knappe Lebensbeschreibung Wagners zu erscheinen begonnen. Sie hielt sich im wesentlichen, wie schon Glasenapp (II, S. 63) festgestellt hat, an die „autobiographische Skizze", die Wagner für Laubes Zeitung geschrieben hatte, und die heute an der Spitze der Gesammelten Schriften steht. Wagners bekannter erster Brief an Gaillard vom 30. Januar 1844 ist offenbar die Antwort auf eine Bitte, das Material für diesen Beitrag zur Verfügung zu stellen.

Gaillards Besprechung jener zwei „Holländer"-Aufführungen nennt Glasenapp an angegebener Stelle „einen sehr guten Bericht". Wagner selbst rühmt sie als „bedeutend eingehend" und hat ihrem Verfasser brieflich am 12. März 1844 beinah überschwänglich gedankt. Da nimmt man sie heute also immerhin mit einiger Erwartung zur Hand. Aber man findet sich enttäuscht.

Einleitend wird von den bekannten Mängeln der Aufführung gesprochen, namentlich von der schlechten Akkustik des Schauspielhauses, der ungleichmäßigen Orchesterbesetzung mit zu schwachen Streichern.*) Der dem Werk gemachte Vorwurf überladener Instrumentation wird in diesem Zusammenhang zurückgewiesen. Dann folgen etwa dreißig Druckzeilen über die Oper selbst. Daß diese an „Melodienarmut" litte, wird bestritten. Aber einen Mangel an „scharfgeprägten Rhythmen, durch welche die Melodie in das Ohr einzieht", meint Gaillard doch finden zu müssen. „Die überwältigendste Seite der Oper ist unstreitlich ihre tiefe Charakteristik", heißt es weiter. „Der Holländer ist ein musikalisch durchgeführter Charakter, wie deren wenige zu finden sein werden; wie treffend zum Beispiel in dem großen Duett zwischen ihm und Daland seine düstere Haltung der Malerei der lebenslustigen und habsüchtigen des Norwegers gegenüber; wie anmutig ist die Szene der norwegischen Mädchen, wie tief empfunden die beiden Duette des zweiten Aufzuges, wie ergreifend das Terzett des dritten. Auch den Chören gebührt ein gleicher Ruhm . . . Wagner hat keine Oper nach dem gewöhnlichen Zuschnitt, kein vorschriftsmäßiges Drama geben wollen, um eine einfache nordische Ballade, auf der die Töne schwimmen, wie das Schiff des Holländers auf dem Meere; sie hätte hier und da vielleicht durch Zusammenpressung gewinnen können."

Das ist alles, was Gaillard in, wie man sieht, recht geschraubtem Deutsch — über das Werk zu sagen hat. Fast die Hälfte seines Artikels besteht aus einem spaltenlangen Zitat von Wagners bekannten, damals in der „Illustrierten Zeitung" veröffentlichten Äußerungen über die Entstehung des „Holländer". Zum Schluß heißt es dann: „Es ist ein trauriges Zeichen in der Menschen- und noch mehr in der Kunstgeschichte, daß überall, wo ein junger glücklicher Mann Siege gefeiert, die Einen aus Verkennung, die Andern aus Neid sich erheben, um ihn zu Tode zu hetzen. Darum trat ich für Richard Wagner, auf den schon manche die Jagd eröffnet, offen und männlich in die Schranken, ohne Furcht, wenn auch meine redliche Überzeugung der Verleumdung anheim falle."

Wie man sieht, ist das sachliche Ergebnis dieser geschichtlich berühmt gewordenen „Holländer"-Kritik in Wahrheit recht dürftig. Wagners Freude über solche Bewertung seines Werkes war offenbar nur die Kehrseite einer tiefen Verstimmung über die schroff ablehnende Haltung der sonstigen Berliner Kritik.

Nicht sehr viel anders steht es um die Ausführungen über „Tannhäuser", die Gaillard in Nr. 44 vom 1. November 1845 veröffentlichte. Er hat, wie er selbst betont, nur die Dresdener Uraufführung am 19. Oktober 1845 gehört, die bekanntlich sehr mangelhaft war. Aber Wagner hatte ihm vorher den Klavierauszug des Werkes geschickt, dem er immerhin noch etwas mehr hätte entnehmen können.

Gaillard beginnt mit einer feuilletonistischen Einleitung und redet dann allerhand von allgemeiner Opernästhetik, wie sie der Zeit geläufig war. Er nennt Wagner einen Künstler, der „ohne Rücksicht für die Menge unverständiger Leute, welche man Publikum nennt", nur seinen Idealen folge. Eine Kennzeichnung von Wagners Stil glaubt er mit folgenden Worten geben zu können: „Bei Wagners Opern ist es vor allem Andern die Einheit zwischen Poesie und Musik, welche eigentümlich wirkt, jede Beeinträchtigung des einen Teils durch den andern fast unmöglich macht, und dem Erzeugnis den Stempel der Ursprünglichkeit verleiht. Die mit der Oper auf der Bühne verbundene Darstellung ist ursprünglich weiter nichts, als die Ausstattung einer Musik, die sich hauptsächlich in den Äußerungen von Gefühlsregungen und Seelenrichtungen bewegt. Daß sich dabei manche Szene in einer solchen Oper dramatisch gestalten muß, ist einleuchtend, weil Konflikte selbst unter diesen Verhältnissen nicht zu vermeiden wären. Und so gibt es allerdings ein dramatisches Gesetz für die Oper, das aber auf anderen Grundlagen beruht, als das des Dramas."

Diese Ausführungen Gaillards sind nicht eben ein Muster von Klarheit. Sprachliche Schönheit ist ihnen auch nicht eigen. Und wenn Gaillard gleich anschließend sagt, Wagner eröffne uns „im Tannhäuser einen Blick in eine Periode der deutschen Vorzeit mit ihrem Gemisch von roher Sinnlichkeit und Aberglauben", so erscheint uns das als eine recht sonderbare Auffassung der schönen Venusberg- und Wartburgsage.

*) Darauf war G. von Wagner selbst durch einen Brief vom 11. Februar aufmerksam gemacht worden.

Gaillard gedenkt dann kurz der „großartigen und wie die ganze Oper schwer auszuführenden" Ouvertüre, die „ein Bild von dem ganzen Werke gibt". Den Stil der „Tannhäuser"-Musik kennzeichnet er mit der allgemeinen Bemerkung, daß „Liebhaber von italienischen sentimentalen Melodien und pikanten französischen Rhythmen ihre Rechnung überall da nicht finden, wo ein deutscher Komponist nach dem Höchsten strebt". Im übrigen meint er, daß bei dem Werke „die Musik mit dem Text zu sehr verschmilzt, und sich beide daher schwer trennen lassen". Er glaubt darum, durch eine kurze Inhaltserzählung mit musikalischen Randbemerkungen am besten ein Bild von der Oper geben zu können.

Im ersten Akt hebt er nur das Hirtenlied hervor und bemerkt dazu, daß alle Gesänge sich mehr dem Liede als der Arie nähern. Vom zweiten Akt wird das Finale gerühmt als „meisterhaft musikalisch charakteristisch". Wenn es dann freilich weiter heißt: „. . . Auch den rein poetischen Teil betreffend, ist dieser zweite Aufzug eine duftige Geistesblüte", so ist das wieder ein sehr wenig glücklich gewählter Ausdruck. Gleiches gilt von folgender Bemerkung über den Sängerkrieg: „Mit außerordentlichem Geschick ist der Sängerwettstreit, der manchem eine Klippe geworden wäre, behandelt. Er erregt das Interesse besonders dadurch, daß die Sänger sich nicht objektiv sondern subjektiv äußern und dadurch zum Konflikt untereinander geraten und die Katastrophe herbeiführen."

Die Schilderung der Eindrücke, die der dritte Aufzug auf Gaillard machte, möge hier in ihrer verblüffenden Knappheit vollständig stehen: „Der dritte Aufzug soll die Mißklänge der ersten ausgleichen, würde dies aber auch durch einen reicheren Wechsel in den Lagen und den Gefühlsaufregungen bewirken können. Wir glauben, der Komponist wird einzelne Schönheiten dem Interesse des Ganzen opfern müssen. Eine sinnige Instrumentaleinleitung, gleichsam eine Rekapitulation des Vorhergehenden und eine Vorbereitung auf das Kommende, leitet den Aufzug ein. Wolfram und Elisabeth sprechen ihren Gram aus. Auf ein tiefsinniges Lied des ersteren an den Abendstern machen wir besonders aufmerksam. Tannhäuser kehrt abgehärmt zurück und stirbt entsühnt."

Nach dieser lapidaren Feststellung folgt noch eine kurze Besprechung der Aufführung und schließlich der Wunsch, Wagners „treffliches und eigentümliches Werk" möge über alle Hauptbühnen Deutschlands gehen, wo es gewiß die Anerkennung finden werde, „die stets ein echtes Kunstwerk begleitet".

Mit diesem Schlußsatz seiner „Tannhäuser"-Kritik ist Gaillard ein Prophet gewesen. Daß er sonst das Werk sehr hellsichtig und hellhörig aufgefaßt habe, läßt sich auf Grund seiner Ausführungen leider nicht annehmen. Einzig der Hinweis auf das Instrumentalvorspiel des dritten Aktes ist beachtlich. Dagegen fällt über die fortschrittlichste Szene des ganzen Werkes, über Tannhäusers Romerzählung, auch nicht ein Wort.

Über „Rienzi" hat Gaillard anläßlich des Erscheinens des Klavierauszuges einen seiner Mitarbeiter, Julius Weiß, schreiben lassen, und zwar in Nr. 47 und 48 vom 14. und 21. Dezember 1844. Diese Besprechung, deren Inhalt Gaillard doch immerhin als Schriftleiter deckte, ist sehr freundlich und geht viel ausführlicher als Gaillards „Holländer"- und „Tannhäuser"-Kritiken auf die einzelnen Nummern ein. Sie enthält aber auch manche schulmeisternde Bemerkung und versteigt sich zu der sonderbaren Meinung, die Dichtung des „Rienzi" würde „vielleicht noch wirksamer sein, wenn die fast durchweg leidenschaftlichen Szenen darin öfter, als es geschah, mit anderen von heiterem oder sanftem Charakter abwechselten." Für uns hat dieser Gedanke eines „Rienzi" mit „heiteren Szenen" schon an sich etwas Erheiterndes. Weiß aber meint, Wagner ganz allgemein den guten Rat geben zu sollen, nicht mit allzu großer Vorliebe „dem Unstäten, Affektvollen und Düsteren" zu huldigen, da er dadurch „seinem ausgezeichnetem Talente unbestreitbar hindernd in den Weg tritt, insofern er den Totaleffekt seiner Opern dadurch beeinträchtigt".

Daß Gaillard wirklich stets bestrebt war, nach bestem Wissen und Vermögen Wagner und dessen Werke zu fördern, zeigen die vielen kleinen Notizen über Wagner, die auf Schritt und Tritt in der Zeitschrift begegnen und meist entweder angekündigte oder schon gewesene Aufführungen Wagnerscher Opern betreffen. In Nr. 31 vom 24. August 1844 findet sich übrigens ein kurzer Hinweis auf die bekannte Königshuldigung in Pillnitz: „Unter Reißigers und Rich.

Wagners Anführung fuhren 106 Instrumentalisten und über 200 Sänger nach Pillnitz, um dem Könige ein von Richard Wagner komponiertes Vaterlandslied vorzutragen. Der König sprach sich sehr anerkennend über das treffliche Musikstück aus."

Der Ruhm von Gaillards guter Gesinnung bleibt somit jedenfalls unangetastet. Insofern war er wirklich einer der frühesten Wagnerianer. Aber sein tatsächliches Vermögen, sich in das Neue von Wagners Werken einzuleben, und davon Zeugnis abzulegen, werden wir in Zukunft doch etwas zurückhaltender beurteilen müssen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Berliner Kunstwochen.

Unter dem Motto „Die Kunst dem Volke" stehen diesmal die Berliner Kunstwochen, die alljährlich den Ausklang der Spielzeit bilden. In einem noch nicht dagewesenen Ausmaß sind die Grundlagen verbreitert, um dem ganzen Volk die Teilnahme zu ermöglichen. Die Anerkennung einer besonderen Bedeutung ergibt sich bereits aus der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels. Auf seine Veranlassung wurde ein eigenes Kulturreferat für die Reichshauptstadt geschaffen, dessen Generalkulturreferent Oberregierungsrat Scherler vor der Presse über die mit den Kunstwochen verbundenen Absichten sprach. Der soziale Charakter kommt in der Verteilung der Hälfte aller Eintrittskarten an Verwundete und Rüstungsarbeiter zum Ausdruck. Mehr denn je beteiligen sich alle Künste an den festlichen Wochen: die Vorstellungen der Berliner Theater erhalten Kunstwochen-Charakter, zu den Kunstwochen zählen Darbietungen von *Paul Linckes* „Frau Luna" ebenso wie die Aufführungen der Staatstheater, *Lehars* „Graf von Luxemburg" neben einem Furtwängler-Konzert, Filmuraufführungen neben Dichterlesungen. „Ein toller Einfall" — diese zugkräftige Operette von *Marc Roland* begegnet uns auf dem Festprogramm neben Schauspielaufführungen, alles aber überglänzt von der Eröffnung der Berliner Kunstausstellung. Das sind Kunstwochen 1942 — würdig unserer Zeit, würdig des Leistungsprinzips, würdig der Aufgabe, Kunst mitten hinein ins erwartungsfreudige Herz des Volkes zu tragen, würdig Berlin!

Während wir uns eine Zusammenfassung nach dem Abschluß der festlichen Wochen vorbehalten wollen, seien heute nur einzelne besondere Ereignisse hervorgehoben. Da gedenken wir der Uraufführung des c-moll-Streichquartetts von *Hans Pfitzner*. Das viersätzige Werk vereint die stilistischen Merkmale der bekannten letzten Schöpfungen mit der polyphonen Eigengesetzlichkeit der kammermusikalischen Form, in der Pfitzner von jeher seine Meisterschaft bekundet hat. Die Thematik strebt zur Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks als Ergebnis einer Reife, die Vollkommenstes mit schlichtesten Mitteln erzielt: teils spielerisch leicht und volkstümlich, teils mit überlegen wissendem, rückwärts gewendeten Auge die Verbindung zu fast Mozartschem Wesen aufnehmend, das Ganze aber echtester Pfitzner voll eigenem Gefühlsgehalt mit selbständiger Führung der Stimmen in oft herben, eigenen Zusammenklängen, durchleuchtet von dem Glanz einer Seele, die aus reichstem Vermögen Kostbarkeiten der Erfindung verschwenderisch spendet. Auf Schritt und Tritt begegnet uns der Niederschlag von Herzenswärme und Humor, so besonders in dem gemütvoll bummelnden und lächelnden Thema des zweiten Satzes:



Wie einfach und klar, wie konzentriert im Ausdruck Pfitzner schafft, beweisen folgende Themen (Partitur im Verlag Johannes Oertel, Berlin-Grunewald):



Ein Werk, dessen Schönheiten Anspruch auf weiteste Verbreitung erheben und das sich in der vollendeten Ausführung durch das Strub-Quartett größter Anerkennung erfreute.

Erstaufführung in den Kunstwochen: „Guntram" von R. Strauß.

Erstlingswerken pflegt selten nachhaltiger Erfolg beschieden zu sein, C. M. v. Weber vergleicht sie mit jungen Hunden, die ertränkt werden müßten. Aber während Verdi mit 23 Jahren nach einem Jugendversuch seine Oper „Oberto" schreibt,

Wagner mit 19 Jahren die „Hochzeit" beginnt und gar der elfjährige Mozart eine Schuloper vorlegt, war *Strauß* bei Vollendung der ersten Oper „Guntram" bereits dreißig Jahre alt und hatte u. a. die Italien-Symphonie, „Don Juan", „Tod und Verklärung" geschaffen. Eine Wiederbelebung des „Guntram" ist also im Rahmen seines Lebenswerkes unbedingt verdienstvoll, und die uraufgeführte Neufassung des einst vom Komponisten verworfenen und sogar feierlich „beerdigten" Erstlingswerkes mußte in der Berliner Staatsoper vor dem anwesenden Schöpfer und dem in Berlin tagenden „Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" bedeutendem Interesse begegnen.

Strauß hat das Werk, das ihn zum ersten und einzigen Male als Librettisten zeigt, gewaltig gekürzt. Bis zum dritten Akt erfahren wir nichts von einem geheimen „Bund", der den Sänger Guntram zu seiner Handlung bestimmt. Die Hauptgestalten sind Träger von Symbolen: Guntram, der die Armen geleitet, verkörpert die Liebe, in seinem Widersacher Herzog Robert sind Züge willkürlicher Volksunterdrückung und Herrschsucht ausgeprägt, zwischen beiden Roberts Frau, Freihild, deren Gatten Guntram im Kampf fällt und deren Liebe er entsagt, um der „Menschenliebe" zu leben. Nur die Pfeiler des Handlungsgerüstes sind erhalten geblieben: knapp und konzentriert vollzieht sich der Aufbau. Kein Siegesfest-Vorspiel vor dem zweiten Akt, der mit kurzem Ballett beginnt, keine Nebenhandlung mehr wie z. B. die Episode zwischen Freihild und dem Narren. Überraschend ist der „Wartburg"-Charakter des zweiten Aktes mit dem Wettstreit zwischen Guntram und den Minnesängern und der an den Schluß gesetzten „Hallen-Arie" der Freihild („Kling' durch die Hallen, süßes Bekenntnis"). Dramatisch am schwächsten wirkt der dritte Akt, der ohne die bisherigen Verbindungen mit der Außenwelt überhaupt nur noch aus einem Duett besteht. Es wird nur durch das unmotivierte Auftreten des erst hier erscheinenden Bundesmitgliedes Friedhold unterbrochen, um Guntram zu der gleichen Entsagung zu veranlassen, die er selbst kurz zuvor freiwillig ausgesprochen hat. Und die plötzliche Verwandlung des Kerkers in eine freie Landschaft soll wohl die Symbolik und Verinnerlichung der Abschiedsszene unterstreichen.

Der schwierigen und problemreichen Inszenierung des Edgar Klitsch mit den romantischen Bühnenbildern von Emil Preetorius steht die treffliche und liebevolle Ausdeutung der Musik durch Robert Heger gegenüber. Erstaunlich, wie der gesamte spätere Strauß in dieser Partitur mit ihrer Instrumentalcharakteristik und schwelgerischen Melodik, mit buntestem Wechsel verschiedenwertiger Einfälle bereits vorgebildet ist. Die Neufassung zeigt Überarbeitungen, Kürzungen, vor allem Auflichtung des Orchesters. In der Titelrolle ließ Franz Völker seinen gehaltvollen Tenor leuchten, meisterhaft im Duett mit Hilde Scheppan, deren Persönlichkeitswert sich immer stärker entwickelt und die im Liebesgeständnis (II. Finale) herzergreifende Töne fand. Den übrigen Darstellern bietet sich in der Neufassung wenig Gelegenheit zur Entfaltung, da sie nur episodisch eingesetzt sind: Manowarda als Friedhold mit edelstem, weihevollem Klang, der gediegene Ludwig Hofmann als jugendlich aussehender „alter Herzog", der treffliche Bokkelmann als Herzog Robert in abschreckender Maske, der nur am Rande erscheinende Narr des Gustav Rödin. Das Publikum nahm die Neuheit mit größtem Interesse entgegen. Ob aber der deutsche Bühnenspielplan mit diesem „Guntram" eine wesentliche Bereicherung erfährt, dürfte zweifelhaft sein.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das nachgeholte 6. Gürzenichkonzert brachte als Neuheit *Karl Höllers* „Heroische Musik", ein Werk, angeregt durch Reichsminister Dr. Goebbels, der vor den Trägern des Nationalen Musikpreises den Wunsch nach einer, das Geschehen unserer Zeit aussprechenden Musik äußerte. Seinem Bekenntnis nach wollte Höller „klanglich die heroischen Gefühle in einem monumentalen Raum darstellen", wobei er das bekannte Frankreichlied als Thema zu Marsch, Trauermusik und heroischer Vision auswertet und instrumental wie kontrapunktisch starke Ballungen erreicht. Wilhelm Kempff gab dann in *Beethovens* c-moll-Konzert einen neuen Beweis seiner eindringlichen und herben Kunst des pianistischen Anschlags und der künstlerischen Durchdringung. GMD Prof. Eugen Papst war der Neuheit wie dem Solisten ein berufener Helfer und schloß mit der Ersten von *Brahms* in meisterlicher Darstellung. Im letzten Meisterkonzert erschienen Edwin Fischer, Georg Kulenkampff und Enrico Mainardi zu einem idealen Musizieren in Trios von *Beethoven, Schubert* und *Brahms*, vorbildlich auch in dem Zurücktreten alles Nursolistischen und Virtuosen. Zu einer *Beethoven*-Feier lud das Kreisschulungsamt Köln ein, wobei neben dem Vortrag von Aussprüchen des Meisters und der Grabrede Grillparzers der Bonner Beethovenforscher Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, der führende Wissenschaftler auf diesem Gebiete, die Verbun-

denheit des Musikers mit seiner Zeit und seinem Volke, das Bekennerische in seinem Leben und seiner Kunst überzeugend darstellte. Ein Musikkorps der Luftwaffe bot dazu Proben aus dem Schaffen *Beethovens* in vorzüglicher Wiedergabe. Der Kölner Bachverein unter Hans Hulverscheidt, unterstützt von jungen Kölner Künstlern, brachte eine stilgerechte Interpretation des Osteroratoriums und dasjenige zur Himmelfahrt als schönen Abschluß seiner diesjährigen Kantatenreihe. Der Kölner Frauenchor unter Käte Buß-Schmitz zeigte in alten Volksweisen und neuen Werken, darunter solchen von *Otto Siegl* und *Lemacher* (Hymnus an Mozart) gediegene Schulung und klangliche Stimmpflege. Der Hagener Musikkreis Scheck-Wenzinger brachte Flötenkonzerte von *Friedrich dem Großen*, *Bachs* Brandenburgisches in D-dur, ein Concertino von *Ricciotti* u. a. m. mit feiner Kultur und straffer Disziplin.

Der Deutsche Sängerbund sammelte einheimische Chöre unter ihren Dirigenten zu löblichem Musizieren mit alten und neuen Werken. Kölner Künstlerinnen zeigten in einem Sonaten-Abend beträchtliches Können, so die Geigerin Kiffelbach, die Pianistin Grete Schmitz-Nonnenmühlen, die u. a. auch *Siegls* neue Violinsonate Werk 117 mit Erfolg zur Erstaufführung brachten. Eine Abendmusik mit selten gehörten Violinwerken bot Prof. Beerwald und Hermann Bieske in orgelbegleiteten Werken von *Biber*, und in einem „Offenen Abend des collegium musicum" hörte man Lieder *Spohrs* und *Reichardts* mit Ellen Bosenius (Sopran) und Dr. Heinz Günter, Dr. Zingel (Harfe). Der Bonner Konzertmeister Otto Kirchenmaier erwies sich in Werken von *Reger*, *Zandonai*, *Rieth*, *Suk*, *Dohnanyi* als überlegener und der Moderne aufgeschlossener Meister seines Instruments. Die „Gedok" ließ Proben aus der Briefliteratur bedeutender Frauen umrahmen von *Schumanns* Zyklus „Frauenliebe und Leben", von Liedern *Beethovens* und *Bachs* Präludium und Fuge in a-moll. Else Schmitz-Gohr (Klavier), Helmi Dohrmann (Alt) und Toni Rose-Wilke (Klavier) zeichneten sich hierbei aus. Die „Gesellschaft für neue Musik" warb für das Schaffen des in Osnabrück als Musikdirektor und Konservatoriumsleiter tätigen Karl Schaefer, der in einem Vortrage sein Schaffen beleuchtete und dann Proben daraus mit bester Wirkung vortrug, ein Musiker von echter Art und feiner Disziplin. — Die Konzertgemeinschaft blinder Künstler zeigte wieder bedeutende Leistungen, besonders durch den Pianisten Albert Menn, die Sängerin Josefiak-Dietz und den Gitarristen Zapater. Prof. Ernst Heuser, noch aus der persönlichen Schule Franz Liszts stammend, starb in hohem Alter, ein verehrungswerter Vertreter der deutschen romantischen Generation. — Die Kölner Orchestergesellschaft gab ihr Festkonzert zum Jubiläum des Männer-Gesangvereins unter Prof. Otto Siegl, wobei mit rühmenswerter Sorgfalt Werke von *Mozart*, *Smetana*, *Klefisch jun.* zur Ausführung kamen und Prof. Willy Stroß sich dankenswerterweise als angesehener Solist zur Verfügung gestellt hatte.

Im Opernhause gelangte Karl Elmendorff als Gastdirigent des *Mozart*schen „Figaro" zu eindringlicher Geltung, kraft seiner, allem Sentimentalen abholden Kunst der Partiturausdeutung.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Unvermerkt ist die abklingende winterliche Konzertzeit vom neuen hellen Klang einer sommerlichen Musizierzeit abgelöst worden. Aus den plötzlich als dumpf und beengend empfundenen Konzertsälen streben nun die Hörer an schönen Frühabenden hinaus zu lockenderen Freiräumen, vor allem zu den köstlichen alten Höfen der Münchner Residenz — und mit ihnen die Musikanten. Das Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung hat auch heuer die liebenswerte Tradition der sommerlichen Musikveranstaltungen an besonders schönen Plätzen der Stadt und ihrer Umgebung fortgeführt: die prächtigen Turmmusiken unter KM Friedrich Reins sorglicher Führung im Kaiserhof haben mit altklassischen und zeitgenössischen Programmen wieder begonnen, die beliebten Konzerte im hohen Festsaal des Schleißheimer Schlosses sind mit einer *Josef Haydn*-Stunde, die auch einige der von Adolf Sandberger wieder aufgefundenen Haydnschen Werke brachte (zwei Streichtrios und ein Bläserdivertimento), wieder aufgenommen worden, und als Neuheit gesellte sich zu diesen Darbietungen noch eine Folge von Bläserserenaden im Königsbauhof der Residenz, bei denen es — gleichfalls unter Fr. Reins Leitung — manches sonst selten oder garnicht gehörte Werk, wie etwa *Franz Lachners* klassizistisches Oktett Werk 156 zu hören gab. Großer Anziehungskraft wie immer erfreuen sich daneben auch wieder die *Mozart*-Serenaden, *Schubert*-Ständchen usw. im Brunnenhof.

Eine besonders hübsche Veranstaltung hat das Kulturamt außerdem mit dem Abend „Singende Jugend" geboten. Zwei Kantaten bildeten das anziehende Programm: als Uraufführung hörte man *Hans Langs* reizend aus Volkstanzweisen, Schnadahüpfln und Jodlern gefügte Kantate „Bayrisches

Bauernjahr" für ein- bis dreiſtimmigen Jugendchor und kleines Orcheſter, und als Zweitaufführung für München *Ceſar Bresgens* einfallsreiche, quellend lebendige „Kindlfeſt"-Kantate, in der ſich alpenländiſches Lied- und Tanzweiſengut aufs glücklichſte mit altklaſſiſchen und modernen Elementen zu neuer, eigenartiger, ungeahnter Harmonie verbindet. Beide Werke ernteten unter der Leitung ihrer Komponiſten lebhafte Erfolge. Für die Langſche Kantate waren Klaſſen der Städtiſchen Singſchule, für das „Kindlfeſt" die Sänger der Rundfunkſpielſchar der HJ vom Reichsſender München ſowie als Soliſten Hans Herbert Fiedler, Anneliefe Schloßhauer und Hans Schwarzinger eingeſetzt.

Auch ſonſt gab es in den letzten Wochen noch allerlei Zeitgenöſſiſches zu hören. So bot das NS-Symphonie-Orcheſter unter der hingebenden, anfeuernden Leitung des Komponiſten in einem Sonderkonzert die Uraufführung der dem Reichsorganiſationsleiter Dr. Robert Ley gewidmeten Sinfonie B-dur von *Friedrich Jung*. Mit den farbenreichen Ausdrucksmitteln der neuromantiſchen Orcheſterſprache hat der Komponiſt in dieſem Werk das innere Erlebnis des deutſchen Menſchen zwiſchen 1918 und 1933 zu geſtalten unternommen. Formal hält ſich Jungs Muſik dabei in den Grenzen der abſoluten Muſik, doch hat er den einzelnen Teilen ſeiner Sinfonie ſtimmungdeutende Beititel gegeben: der erſte Satz ſchildert ſo das zwiſchen tiefer Gedrücktheit und zager Hoffnung ſchwankende Deutſchland von 1918, der zweite — ausgezeichnet durch eine hervorragend ſchöne Behandlung des Streicherſatzes — heißt „Heldengedenken", der dritte, ein heftig bewegtes Stück mit mancherlei grotesken und grimaſſierenden Zügen, iſt „Parlament-Totentanz" benannt, und das Finale „Deutſchland 1933" führt in mächtigen, hymniſch ausladenden Steigerungen in die Sphäre erhebenden und erhobenen nationalen Gefühls. Das ganze Werk feſſelt vor allem als Leiſtung eines großen Könners, eines überlegenen Beherrſchers der gewählten Ausdrucksformen. Das Orcheſter hat die äußeren und inneren Werte der Kompoſition in zwingender Weiſe deutlich gemacht.

Neues brachte auch Prof. Friedrich Högner in einem Konzert der Evangeliſchen Kantorei, an deſſen Zuſtandekommen auch die Münchner Brucknergemeinde beteiligt war. Der vokale Teil dieſes ſehr gehaltvollen Konzerts enthielt außer einigen Gradualien von *Bruckner* drei neue Motetten nach Verſen von Fr. Rückert und Bibelworten von *Siegfried Kallenberg* — Chorſätze von hochgemuter Ausdrucksfülle, meiſterlich klar in Satz und Form, edel im Klang. Den inſtrumentalen Teil eröffnete eine kühn und großartig entwickelte Toccata und Fuge in f von *J. N. David*. Wie dieſe Schöpfung, geſtaltete Prof. Högner auch *Friedrich Kloſes* gedankenreiches, gewaltig aufgetürmtes Orgelwerk „Präludium und Doppelfuge" (mit Bläſerchor) mit überragender Spiel- und Regiſtrierkunſt. Für *Ernſt Schiffmanns* klanglich intereſſanten und in fließendem Melos entwickelten „Hymnus" für Poſaune und Orgel (Uraufführung) ſetzte Kammervirtuos Fr. Sertl ſein reifes Können ein.

Dankbar war man für die Wiedergabe eines großen Teils aus *Ermanno Wolf-Ferraris* wahrhaft melodiereichem, bezauberndem „Italieniſchem Liederbuch" durch zwei bekannte, begabte Münchner Sänger: Lucie Rabenbauer und Joſef Knapp (mit Franz Dorfmüller am Flügel).

Unter den Soliſtenkonzerten waren neben Kurt Arnolds, des geiſtig eindringenden Münchner Pianiſten, beachtlicher Darſtellung des 2. Teils von *Bachs* Wohltemperiertem Klavier vor allem zwei Geigerkonzerte ſehr bemerkenswert: der Abend des Wiener Violiniſten Profeſſor Wolfgang Schneiderhan, der ſich mit dem ſehr klaren und beſeelten Vortrag klaſſiſcher Sonaten als ein hoher Meiſter ſeines Inſtruments erwies, und das Konzert des ungariſchen Geigers Sandor Végh, in dem man einen Künſtler kennen lernte, der virtuoſes Können mit ſicher ausgeprägtem Stilgefühl und raſſiſch reichem Temperament in ſich verbindet. Sein Begleiter Udo Dammert ließ an dieſem Abend als glänzender Geſtalter der *Liſzt*ſchen Fantaſie und Fuge über B-A-C-H und einer klanglich und harmoniſch intereſſant und prickelnd formulierten Rhapſodie von *Jenö v. Takacs* aufs neue erkennen, daß er unter den jüngeren Münchner Pianiſten nicht nur einer der ſtärkſten Könner, ſondern auch die zwingendſte geiſtig-muſikaliſche Perſönlichkeit iſt.

Die Staatsoper hat als vorläufig letzte Gabe in dieſer Spielzeit einen volkstümlichen Ballettabend herausgebracht, für deſſen Geſtaltung wieder Pia und Pino Mlakar zeichneten. In einer die traditionelle farbig-heitere Darſtellungsform wahrenden reizvollen Neuinſzenierung iſt ſo die längere Zeit hindurch entbehrte *Joſef Bayer*ſche „Puppenfee" wieder erſtanden, und wie dieſes altbeliebte Tanzſtück hat auch das von O. Jölli und R. Kattnig neu verfaßte Spiel von den „Jahreszeiten der Liebe" mit Muſik von *Franz Schubert* freundlichſten Anklang bei den Zuſchauern gefunden. Mag man auch die „Handlung" dieſes Schubert-Balletts als etwas ſentimental und die Auswertung der Schubertſchen Weiſen bisweilen als zu biedermeierlich empfinden: im ganzen ergibt ſich doch der Eindruck eines liebenswerten tänzeriſchen Abbilds des menſchlichen Lebens im Einklang mit dem Wechſel der Jahreszeiten — und vor allem beſiegt uns halt der unverwelkliche Zauber der Muſik, deren ſtrömende Einfallsfülle und Melodienſchönheit einem hier in der Reihung der herrlichſten Weiſen wieder einmal beſonders ſtark

zum Bewußtsein kam. Getanzt wurde hier wie dort reizend, beschwingt und formvollendet; hübsch geraten waren auch Waldemar Mayers Bühnenbilder, sehr gefällig die Kostümentwürfe Irmingard Prestels.

Wir möchten nicht schließen, ohne noch der Erinnerungsfeierstunde zu gedenken, mit der Frau Prof. Emmy Krüger im Rahmen der Veranstaltungen des Richard Wagner-Verbands deutscher Frauen das Andenken an die Vollendung und Uraufführung des „Parsifal" vor 60 Jahren gefeiert hat: Sie tat es mit einer Vorlesung der Dichtung — und es gelang ihr, der großen Künstlerin, der so oft königlich bewährten Darstellerin der Kundry, uns Zuhörer mehr als zwei Stunden im Bann zu halten. Sie selbst würde vielleicht allzu bescheiden abwehren und sagen: Nein, Richard Wagner hat euch in Bann gehalten! Aber es war doch wirklich nicht zuletzt ihre hohe, von liebendem Glauben an das Werk beseelte Vortragskunst, die uns diese Gedenkstunde zum besinnlichen Erlebnis werden ließ. Ein Sonderlob aber auch ihrem getreuen Mitgestalter am Flügel, Prof. Paul Daubner, der, die Vorlesung gewissermaßen melodramatisch begleitend, mit nobelstem künstlerischen Empfinden und feiner Spielkultur den notwendigen ergänzenden musikalischen Eindruck schuf.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Das Städtische Opernhaus hat eingedenk seiner hohen Bestimmung, als volkstümliche Kunststätte die größten Werke deutscher dramatischer Musik den breiten Schichten unsres Volkes vertraut zu machen, die stolzeste Blüte deutscher Romantik, den „Lohengrin", seinem Spielplan eingefügt, und zwar in einer wohl gepflegten und wohl abgerundeten Aufführung, die denn auch den begeisterten Widerhall gefunden hat. Die künstlerische Seele dieser Tat war wiederum Dr. Rob. Kolisko, der erste Kapellmeister des Hauses, dessen fanatischer Führung nicht bloß der Glanz der musikalischen Wiedergabe in allen Einzelheiten des Orchestralen und des Gesanglichen, sondern vor allem die große edle Linie zu danken ist, in der das Werk auch hier erschien. In dem ausgewählten Ensemble, das für die Wiederholungen mehrfach besetzt war, stand, als neuer Gewinn für die städtische Oper, Hans Decker als Lohengrin im Mittelpunkt; sein schöner lyrischer Tenor leiht auch den heldischen Akzenten der Rolle den strahlenden Glanz. Hervorragend gut waren die Chöre, die ja im „Lohengrin" so wichtig sind, — hier hatte Karl Luze prächtig vorgearbeitet und geschult. Auch das Auge kam in Bild und szenischem Leben zu starken Eindrücken.

Leopold Reichwein krönte seinen *Beethoven-Bruckner*-Zyklus mit einer Nebeneinanderstellung der beiden VIII. Sinfonien dieser Meister. Die innige persönliche Beziehung, die Reichwein zu den beiden Sinfonien hat, und die Werktreue seiner Interpretation stempeln solche Aufführungen zu absolut mustergültigen und erklären die Begeisterung der wie stets beifälligen Aufnahme. — Das letzte der Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde stellte *Franz Schmidt* und *Anton Bruckner* zusammen: die „Beethoven-Variationen" des Ersteren, fantastisch aufblühend über dem Scherzothema aus der „Frühlingssonate", und von Friedrich Wührer als dem Partner auf dem Klavier mit all der leichten und beseelten Zartheit gespielt, die diesem duftigen Wechselspiel mit dem Orchester obliegt, und nachher die Fünfte von *Bruckner*, sie waren es, mit denen Eugen Jochum, hier bereits bekannt und hochgeschätzt, an der Spitze des Stadtorchesters der Wiener Sinfoniker, neuerdings als berufener Künder größter zeitgenössischer Sinfonik bei uns an Sympathie gewann. Seine lebensvolle Gestaltungsart, die tief in die Geheimnisse dieser geistig gebändigten schöpferischen Urkräfte eindringt, rief helle Begeisterung hervor, die am Schlusse, nach dem die Schlußfuge Bruckners bekrönenden Bläser-Choral, zu ungewöhnlicher Stärke anschwoll. — Ein Konzert des Männergesangvereins mit den Philharmonikern gab Gelegenheit, neuere Chorwerke erstmalig zu hören. Eine „Hymne" von *Carl Lafite* verwendet Sopran- und Baritonsoli als Verkünder der dann vom Chor wiederholten und weiter ausgesponnenen Lobpreisungen und Anrufungen der „schaffenden ewigen Mächte" der Schönheit und des Lebens. Ungleich persönlicher gestaltet *Franz Burkhart* in seiner Kantate „Ewige Scholle" die Stimmungsgehalte der die Arbeit eines Tages begleitenden Bauernsprüche: charakteristisch in Anlage, Stimmführung, Klang und Kolorit werden hier die Erlebnisse, die Wünsche, Freuden und Ängste des seine Scholle Bebauenden in kleineren, gut kontrastierenden Chorsätzen (mit gelegentlichem Sopransolo) künstlerisch ausgeschöpft. Von besonderem Wohllaut, doch ohne je süßlich zu werden, ist *Franz Drdlas* „Herbstklage", deren führendes Violinsolo der Komponist selbst spielte; die Aufführung dieser schwierigen Stücke stellte eine besondere Leistung des Männergesangvereins dar, für die sein verdienstvoller Chormeister Ferdinand Großmann Dank und reichen Beifall der Zuhörer entgegennehmen konnte. — Mit dem Frauensinfonieorchester brachte Milo von Wawak ein „Duo für 2 Violinen und Streichorche-

ster" von *Ernst Ludwig Uray* zur Uraufführung; erfindungsvoll ausgesponnener melodischer Reichtum zeichnet dieses neue Werk Urays aus, das mit seinen beiden solistischen Interpreten, dem Geigerpaar Georg und Christa Steiner, Gegenstand aufrichtigen und verdienten Beifalls wurde.

Nachzutragen ist noch die Erwähnung eines großen Konzerts der Professoren der Reichshochschule für Musik, das als Siebentes in der Reihe der Solistenkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde Zeugnis ablegte für die vielseitigen künstlerischen Anregungen und Vorbilder, die den Studierenden dieser altberühmten Anstalt vermittelt werden. In eine Parallele zu diesem mit größter Anteilnahme und Anerkennung aufgenommenen Konzert kann man jenes stellen, in welchem umgekehrt von Absolventen der Hochschule Proben des an künstlerischer Reife Gewonnenen geboten wurden. Der Name des Pianisten Kurt Rapf ist schon wiederholt auf Programmen begegnet; er teilte sich in die Ehren verdienter Anerkennung mit der famosen Regerspielerin Irene Schneidmann und mit den beiden gleichfalls hochstehenden Pianistinnen Auguste Schmoczer und Friederike Ratzer. Ihnen gesellten sich in einem besonderen 2. Konzert noch die Sopranistin Maria Kytka, die als Schubertsängerin schon heute zu nennen ist, und deren Liederfolge mit *Jensen* und *Robert Franz* in seltener gehörte Bezirke vorstieß, der junge, technisch vorzüglich ausgebildete und hochmusikalische Geiger Toni Fietz und der Klaviervirtuose Anton Heiller, der mit seinem Beethovenspiel aufhorchen machte. — Zu den ältesten und erfolgreichsten höheren Lehranstalten für Musik in Wien gehört das Horaksche Konservatorium; es feierte seinen 75jährigen Bestand mit einem von Mitgliedern des Lehrerkollegiums, die auch sonst als ausübende Künstler bekannt und berühmt sind, bestrittenen festlichen Abend, an welchem ebenso für die Musik wie für Sprechkunst und Tanz ruhmvolle neue Beweise meisterlicher Kunstpflege erbracht wurden.

Über die Konzerte der anerkannten großen Einzelkünstler Wiens muß ich mich kurz fassen, obwohl sich zahlreiche solcher Solistenkonzerte zwischen die großen orchestralen und Chorveranstaltungen des Winters eingeschoben hatten. Walter Kerschbaumer stellte aufs Programm seines zweiten Klavierabends nur je ein großes Werk von *Schubert* und *Brahms* und eine Gruppe *Chopin;* als wahrhaft gewaltiger Nachgestalter läßt er bei liebevollster Ausfeilung auch des kleinsten Details niemals die große Linie vermissen und weiß stets die aufs leidenschaftlichste entfesselten Tonmassen ebenso zu bändigen, wie alle Gefühlsregungen beruhigt und versöhnt einzuschmiegen. Anton Dermota, ob seiner weichen und doch auch wieder machtvoll leuchtenden Tenorstimme und ihrer allseitigen Ausdrucksfähigkeit längst der ausgesprochene Liebling in Oper und Konzert geworden, steigerte seine, durch die vornehme, einfühlende Begleitung von Hilda Berger-Weyerwald unterstützte, tief eindrucksvolle Sängerleistung von einer Programmnummer zur anderen. — Das Spiel auf zwei Klavieren wird nur zu selten geübt. Umso erwünschter, daß wir Gelegenheit erhielten, durch namhafte Künstler auf dem Instrument wie Marietta Krutisch und Georg Kuhlmann bedeutende Werke der größten Tonmeister in vollendetem Zusammenspiel zu hören. Von besonderem Reiz waren dabei die „Kinderspiele" von *George Bizet*, deren gedankliche Vorbilder ganz aus der musikalischen Bewegung schöpfen und sich so zwingend in Musik umsetzen, daß sie voll Gemüt und Witz die Wirkung einer wirklich bildhaften Tonsprache erreichen. — Eine neue Triovereinigung begründeten drei vorzügliche und längst solistisch bewährte Künstlerinnen: die Pianistin Emmy Zopf, die Geigerin Jenny Conrad-Kichler und die Cellistin Senta Benesch; sie erspielten sich mit *Haydn* und *Dvořák* (Dumkytrio) entschiedenen Erfolg ihres einheitlichen Zusammenspiels und gaben auch gleich eine Neuheit mit zum besten: *Casimir von Pászthoris* launisch, lebensvoll und farbig gestaltetes C-dur-Trio. — Neue Werke kamen auch sonst wieder zahlreich zu Gehör. Der 70. Geburtstag von *Anton Roitz* gab erwünschten Anlaß, an einem besonderen Abend Werke dieses sehr geschätzten zeitgenössischen Tonschöpfers vorzuführen, die sich alle durch die Wärme der Empfindung, schöne Melodik und gediegene Formgestaltung auszeichnen. Solcher Art ist auch das von Margit Sturm, Edith Steinbauer, Herta Schachermeier und Senta Benesch prächtig vorgetragene Klaviertrio in Es-dur, nicht minder die Lieder, denen Hans Duhan, unterstützt durch Hans Sündermann am Flügel, der berufenste Interpret war. — Ein anderer Kompositions-Abend war dem Schaffen von *Karl Winkler* gewidmet, der neben bereits Bekanntem, einer Klaviersonate und dem Oboenquartett, einen neuen Liederzyklus „Allhelle Nächte" erklingen ließ, zu dessen Klavierbegleitung allmählich Soloinstrumente steigernd und sinndeutend hinzutreten. — Auch *Erich Markhl*, in letzter Zeit wiederholt auf den Programmen zu finden, trat mit einem eigenen Kompositions-Konzert hervor; ein Sextett, ein Klaviertrio und Lieder mit Begleitung eines Streichtrios zeigten aufs Neue, wie sich Markhls Eigenart, der ein hoher Kunsternst nicht abgesprochen werden kann, in höchst persönlicher Weise doch bewußt von der, dem Begriffe schöner Musik doch sonst anhaftenden Süße sinnlichen Wohlklanges abwendet und unbeirrbar eine geistig bestimmte Form kontrapunktisch gesetzter, aber scheinbar ganz unabhängig von einander geführter Stimmen findet.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Georg Karstädt: Bibliographie des Musikschrifttums. Herausgegeben im Auftrage des staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung. 4. Jahrgang. Januar—Dezember 1939. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

August Schmid-Lindner: Das Klavier in Max Regers Kunst. 1. Folge in der Reihe der Veröffentlichungen der Gaumusikschule Danzig-Westpreußen.

Heinrich Werlé: Franz Schubert. Der Mensch und sein Werk. 400 S. mit 32 Abbildungen. 8°. Mk. 6.50. Gauverlag Bayer. Ostmark, Bayreuth.

Musikalien:

Joh. Seb. Bach: Chromatische Fantasie und Fuge und Italienisches Konzert. Herausgeg. von Heinz Schüngeler. In der Reihe „Das Kleine Konzert" Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Joh. Seb. Bach: 6 Suiten für Violoncello-Solo. Analyse, Fingersätze und Bogenstriche von Enrico Mainardi. 86 S. Mk. 6.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Johann Andrea Bäntz: Suite für fünf Streichinstrumente und Generalbaß. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgeg. von Peter Otto Schneider. Mk. 3.50. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Antonin Dvořák: Melodie aus dem Largo der Fünften Symphonie e-moll Werk 95 für Violine und Kl., bearbeitet von Vasa Prihoda. N. Simrock, Leipzig.

Kaspar Fritz: Sinfonia Nr. 1 in B-dur für 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Violoncello. In der Sammlung „Das Kammerorchester". Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Gerhard Frommel: Caprichos für Klavier. Werk 14. Mk. 2.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Walther Geiser: Sonate für Violine und Klavier. Werk 27. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Harald Genzmer: Erstes Spielbuch für Klavier zu vier Händen. 15 S. Mk. 2.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hermann Grabner: „I' bin Soldat, valleral" Kantate. Werk 54 B. Partitur Mk. 4.50. Bläser- und Schlagzeugstimme je n. Mk. —.50, Streicherstimme je n. Mk. —.40, Klavierstimme n. Mk. 1.20, Chorstimme je n. Mk. —.20. In der Reihe „Junggesang". Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Hessenberg: 7 kleine Klavierstücke. Werk 12. 15. S. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans Georg Nägeli: Alemannische Geschichte von J. P. Hebel für 1 oder 2 Singstimmen mit Klavier. Heft Nr. 14 der „Schweizer Sing- und Spielmusik". Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Hans Pfitzner: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello c-moll. Werk 50. Partitur. Johannes Oertel, Berlin.

Hans Pfitzner: „Klage" (Joseph von Eichendorff) für 2stimm. Männerchor und Orchester. Werk 25, Nr. 2. Max Brockhaus, Leipzig.

Hugo Puetter: Sonate II für Klav. 16 S. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans F. Schaub: Ein deutsches Tedeum „Herr, laß' uns unsere Wachsamkeit" für Chor, Soli und Orchester nach Dichtungen unserer Zeit von Kurt Haefeker zusammengestellt. N. Simrock, Leipzig.

Norbert Schultze: Kleiner Trio-Satz in G-dur für Violine, Violoncello und Klavier. N. Simrock, Leipzig.

Duri Sialm: Ada. Liederzyklus (Emanuel Geibel). Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

FRIEDRICH WILHELM FREIHERR VON BISSING: Mathilde Wesendonck, die Frau und Dichterin. Wien, Verlag A. Schroll. 1942.

Die kleine Schrift ging aus einem Vortrag hervor, den Herr von Bissing, der Sohn von Mathildes Tochter Myrrha, im Kaiser Wilhelm-Institut für Kulturwissenschaft zu Rom im November 1940 hielt. Vom Leben und Schaffen der Freundin Richard Wagners aus der Züricher Zeit, die vielen nur als „Urbild der Isolde" bekannt ist, erzählt auf Grund ihres Nachlasses ihr Enkel. Der Lebenslauf, über den mein Vorwort zur Ausgabe der Tagebuchblätter und Briefe Wagners unterrichtet, wird mit allerlei Einzelheiten ergänzt. Der rege Verkehr mit Künstlern und Wissenschaftlern, die bei Wesendoncks in Zürich, Dresden und Berlin verkehrten, erweist die Beziehungen und mannigfachen Förderungen, die Otto und Mathilde nach allen Seiten hin pflegten und spendeten. Mathildes Dichtungen sind wenig bekannt, da sie meist als Sonderausgaben in schöner Ausstattung erschienen. Neben Liedern sind Erzählungen in Versen (Baldur-Mythos), Dramen (Gudrun, Edith oder die Schlacht bei Hastings), Märchenspiele zu erwähnen. Mit Vorliebe behandelte Mathilde griechische Stoffe (Alkestis, Kalypso, Odysseus), die sie sich aus Kenntnis der griechischen Sprache aneignete. Auch Übersetzungen aus dem Griechischen, Italienischen, Französischen, Englischen sind zu nennen. Aus alledem erhellt das weite geistige rege Streben Matthildes. Von Persönlichkeiten aus der Züricher Zeit ist Ettmüller, den Wagner Edda-Müller nannte und von dem er Altnordisches für seine „Ring"-Dichtung erfuhr, hervorzuheben. Im Anhang sind 39 Briefe und Gedichte C. F. Meyers an Mathilde abgedruckt.

Prof. Dr. W. Golther.

FRIEDRICH HERZFELD: „Wilhelm Furtwänglers Weg und Wesen". Wilhelm Goldmann, Leipzig.

Friedrich Herzfeld verdanken wir wieder ein sehr lesenswertes und — notwendiges Buch: Wilhelm Furtwängler. Ist die Literatur über berühmte Dirigenten an sich schon mager, so gewinnt diese Arbeit noch an Bedeutung, weil sie über das Thema hinaus einmal Kluges, Wichtiges und auch wissenschaftlich Gedachtes von der Geschichte und dem Sinn des Dirigierens aussagt, und zwar von einem Manne, der nicht nur die Feder beherrscht, sondern auch den Taktstock. Auf dem Wege Furtwänglers sind die Darstellungen von erhöhtem Interesse, die erkennen lassen, wie der Eintritt gewisser Krisenmomente bei diesem Musiker Leidenschaftlichkeit der Arbeit und künstlerisches Wachstum besonders gesteigert haben. In gleichem Maße geht aus Herzfelds Schilderung der Einfluß der verschiedenen Arbeitsziele hervor. Er zeigt sich auf dem Wege von den mittleren Städten in die Welt, von den historischen Konzertstätten zur Oper, von der Heimat in das Ausland und schließlich auch in der Rückkehr zum Konzertsaal nach der fruchtbaren Pause 1936/1937, die auch die produktive Arbeit Furtwänglers zur endlichen Auslösung brachte.

Die feine und scharfe Beobachtung, mit der im 2. Teil das Wesen des Dirigenten behandelt wird, führt zu einer überzeugenden Synthese, die Herzfeld aus der Betrachtung zweier gegensätzlicher Dirigenten, des „Lehrmeisters" Bülow und des „Magiers" Nikisch gewinnt. In der Vereinigung dieser beiden Wesenszüge erblickt der Verfasser das eigentliche Wesen Wilhelm Furtwänglers. Der rationale, disziplinierte Geist seiner „Planung", der die Proben beherrscht und mühsam, oft nur von 8 zu 8 Takten, das Werk mosaikartig entstehen läßt, den Musikern aber in jedem Falle eine „Fest-

stunde" bereitet, ist die Vorbedingung zu jener freien, hinreißenden „Improvisation", mit der Furtwängler am Abend der Aufführung ganz aus dem Unbewußten den Quell seiner Inspiration zum Strome anschwellen läßt. Hierher gehört auch das, was Herzfeld überzeugend von den formbildenden Elementen der Furtwänglerschen Kunst, von Spannung und Lösung sagt. Sehr sichere Anhaltspunkte gibt dafür das Kapitel „Technik". Hier ist die Psychologie des Dirigierens an sich verankert. „Denker und Musikant", beide Begabungen sind in Furtwängler gleich stark ausgeprägt. Das oft besprochene Geheimnis seines Dirigierens wird damit enthüllt. Es beruht nicht auf der Art, wie dieses oder jenes Tempo und Thema genommen wird, wie dieser oder jener Klang zur Darstellung gelangt, sondern es liegt in der Summe der Kräfte, die frei und vereint werden; aus der Gestaltung von Rhythmus, Zeitmaß und Klang vermitteln sie zusammenhängend und ergänzend jene zwingende ethische Größe, die man von jedem Furtwänglerabend und auch von jeder seiner Wiederholungen empfängt. Es ist ein in seiner Begeisterungsfähigkeit mitreißendes und in seiner Betrachtungsweise seltenes Buch; man freut sich, zu hören, daß Herzfeld als Ergänzung demnächst auch eine Studie über den Komponisten Furtwängler erscheinen lassen wird.

Wilhelm Matthes.

Musikalien:

für Klavier

WALTER NIEMANN, Werk 153: Konzert für Klavier und Streichorchester. Edition Peters.

Endlich ein neues Klavierkonzert, das nicht gegen das Klavier geschrieben ist, dieses entweder als obligates Orchesterinstrument behandelt oder aber die Gegenüberstellung von Klavier und Orchester soweit als direkte Kampfansage nimmt, daß das eine mit dem anderen zu Tode gehetzt wird wie in so vielen neuen Klavierkonzerten. Bei Walter Niemann gehen Klavier und Orchester Hand in Hand und sichern somit der Thematik vielgestaltige Farbe und Entwicklung. Der 1. Satz, ein Präludium, stellt ein in Bachscher Größe und markanter Klarheit gehaltenes Hauptthema, in dessen Figuration sich das Klavier nach voraufgegangenem Tutti mit kraftvoller Begeisterung hineinstürzt, ein weicheres Seitenthema voll überschwenglichem, doch männlich beherrschtem Gefühlsausdruck gegenüber. In ihm liegt Niemanns ganze Subtilität des Klanglichen. Ein prachtvoller Kontrast zum 1. Thema, welches dann abschließend die Herrschaft wieder an sich reißt. — Der 2. Satz variiert ein alt-holländisches Wiegenlied. Zunächst wird es in weichen Farben getönt, gibt dann zu reizvollem Frage- und Antwortspiel zwischen Solo und Tutti Anlaß, wird sowohl rhythmisch wie dadurch stimmungsmäßig erfinderisch verwertet, fließt in breiter, vornehmer Kantilene, huscht in spitzen Staccati, versinkt und reckt sich auf in herbem Doloroso. — Im 3. Satz wird ein kraftvoll-keckes Thema zunächst con brio fugenartig durchgeführt, läuft aber in einer Kadenz zurück zum Variationen-Thema des 2. Satzes, um sich dann wohl nicht mehr ganz durchzusetzen, aber das Werk zu rauschendem Abschluß zu bringen. Niemanns reiche, feinnervige Künstlerpersönlichkeit kommt wieder einmal zu schönstem Erblühen in diesem, im guten Sinne dankbaren, in einem Guß geprägten Werk 153, das seines Weges sicher sein dürfte!

Grete Altstädt-Schütze.

HELMUT DEGEN: „Spielmusik" und „Suite" für Klavier. Mk. 2.— bzw. Mk. 2.50. Willy Müller, Heidelberg.

Im Verlag Willy Müller, dem immer für zeitgenössische Musik bereiten, sind diese neuen Werke Helmut Degens erschienen. Ersteres faßt eine Reihe von 15 verschiedenartigsten, gruppenweise durch ein geistiges Band einander verknüpften, kleinen Charakteristiken zusammen, denen — wie ausdrücklich in den Einführungsworten betont — keinerlei pädagogische Absicht zu Grunde liegt. Gewiß sind sie technisch wie geistig etwas anspruchsvoller, dennoch aber ganz ausgezeichnet für den vorgeschrittenen Unterricht in ihrer polyphonen Haltung, der feinen Phrasierung und Dynamik, wie neuzeitlichen Harmonik. Ein sehr origineller Beitrag zur ernsten Hausmusik, die einen Vorstoß ins Neuland wagen will.

Die fünfsätzige Suite beginnt mit einem energisch zupackenden 1. Satz in linearer Haltung, nicht ohne harmonisch interessantes Seitenthema. Ein schwebend zartes, kurzes „Tanzlied" über hingetupften Bässen macht den 2. Satz aus, während der 3. mit seinen hingehuschten Figuren, rhythmisch gefesselt, harmonische Färbungen brutal unterbricht. Der eigenwillige, rücksichtslos geführte, imitatorisch interessante 4. Satz leitet dann zu dem in scherzhaft spitzfindiger Laune gehaltenen Schlußsatz über, dessen Schärfe die ironische Würze erhöht.

Grete Altstadt-Schütze.

HEINZ SCHRÖTER: „Alt-Frankfurt", Klavierstücke. Mk. 2.50. Willy Müller, Heidelberg.

Ebenfalls bei Willy Müller sind Heinz Schröters Klavierstücke „Alt-Frankfurt" erschienen. Schröter verrät in diesen fünf ebenso reizenden, wie einfallsreichen kleinen Genrebildern ungewöhnliche Begabung, Klangsinn und charakteristische Darstellungskraft. Die in Tönung und Rhythmik aparten und eigenen Stücke sind trotz ihrer knappen Form für den Konzertgebrauch sehr wohl geeignet.

Grete Altstadt-Schütze.

für Violine

MOZART-MUSIK FÜR DREI VIOLINEN, herausgegeben von Gustav Lenzewski. Edition Peters M 4508.

Welche Wonne, wenn wiederum aus dem schier unerschöpflichen Born Mozartschen Schaffens ein Goldkorn der Öffentlichkeit gespendet wird, noch dazu eine selbst für Anfänger leicht spielbare Musik für 3 Geigen. Sie ist voll köstlicher Frische und Klarheit und gibt dem jungen Geiger das beglückende Bewußtsein, vom Edelsten verkostet zu haben.

Die Ausgabe ist vorbildlich phrasiert und bezeichnet. Schade nur, daß sie nicht eine der Stimmen als Partitur bringt. Das würde dem leitenden Musiker die Führung erleichtern.

Herma Studeny.

W. A. MOZART: 12 leichte Duos KV 487 (Irmgard Engels). Ausgabe Peters M 4518.

In dieser Ausgabe sind alle Anforderungen erfüllt, sowohl in Bezug auf Bogenstrich und Fingersatz wie durch den zweimaligen Druck in zwei Systemen der musikalische Überblick. Der junge Geiger lernt nicht nur selbst zu spielen, sondern seinen Schritt dem andern, dessen Stimme er übersieht, anzupassen.

Herma Studeny.

für Violine und Klavier

PAGANINI-SCHUMANN: 24 Capricen, Erstausgabe für Violine mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von Georg Schünemann. Edition Peters.

Das Vorwort des Herausgebers sagt:

„Paganinis 24 Capricen für eine Violine allein haben Robert Schumann durch sein ganzes Leben begleitet. Den jungen Musiker lockten sie zu eigenen klavieristischen Versuchen, den reifen Künstler begeisterten sie im Spiel und in der Bearbeitung anderer Musiker. Im Alter griff er zu dem Meisterwerk, um es noch einmal für den praktischen Gebrauch der Violinvirtuosen und Studierenden zu behandeln."

Er tut es mit einer zurückhaltenden Zartheit und „Vorsicht, die ein so mächtiger und verehrter Geist" wie Paganini gebietet, wie er selbst sich ausdrückt.

So ist es mehr eine Liebkosung und eine Verbeugung eines Genies vor dem andern, wenn er zu sämtlichen Capricen eine Klavierbegleitung schreibt, die nun nach fast hundertjährigem Dornröschenschlaf in der Preußischen Staatsbibliothek der Öffentlichkeit übergeben wird, mehr Dokument einer romantischen Zeit als eine Notwendigkeit, denn Paganini-Capricen wirken auch ohne Begleitung dämonisch und vollendet.

Herma Studeny.

WALDEMAR MARTEN, Werk 32: Romanze für Geige und Klavier. Afas-Musikverlag Hans Dünnebeil, Berlin.

Die Geige ist Trägerin eines musikalischen Gedankens, der sich in freier Rhythmik vom $^6/_4$- zum $^7/_4$-Takt ausspinnt, unterbrochen von einem im $^4/_4$-Takt verebbenden Trio. Die Klavierbegleitung des anspruchslosen, aber ganz wirksamen Stückes ist nur auf untermalende Akkorde beschränkt.

Herma Studeny.

für Kammermusik

WALTER GIRNATIS: Festliche Hausmusik für drei Violinen und Violoncello. Verlag Henry Litolff, Leipzig.

Mehr auf Rhythmus als auf Melodik eingestellt, bietet diese Hausmusik im Gratulationsmarsch, Tafelmusik, Ehrentanz, kleine Musik zur Huldigung der Hausfrau mit Tafelmusik Nr. 2 willkommene Gelegenheit zum Zusammenspiel.
Herma Studeny.

für Bläser

HELMUTH SCHULTZ: Deutsche Bläsermusik vom Barock bis zur Klassik. Nagels Verlag (A. Grenßer), Hannover und Leipzig.

Dieser 14. Band der „Reichsdenkmale deutscher Musik" bringt in neuzeitlichem Partiturbild aus der überreichen Fülle des in den Archiven ruhenden Materials folgende Werke: Andreas Berger, Canzon octavi modi für 8 Stimmen (in beliebiger Besetzung); Matth. Spiegler, Canzon für Corenttino, Fagott und Continuo und Canzon für zwei Cornette (oder Geigen), Fagott und Continuo; Schmelzer, 3 Stücke für 6 Trompeten und Pauken; Speer, 7 Bläserstücke für Blechbläser in verschiedener Besetzung; Störl, 6 „Sonaten" für Zink-, Alt-, Tenor- und Baßposaune; Prowo, Konzert in C-dur für je zwei Blockflöten, Oboen u. Fagotte; Stranensky, „Parthie" in F-dur für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner u. Fagotte; Schwegler, Quartett in Es-dur für je zwei Flöten und Hörner; Danzi, Quintett in e-moll für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Wenn auch der Fachmann manchen Komponisten kaum dem Namen nach kennt, so sind doch die ausgewählten Stücke es wert, der Vergessenheit entrissen zu werden. Bläservereinigungen bieten sie eine wertvolle Bereicherung ihrer Spielfolgen. Das tiefgründige Vorwort, der kritische Bericht und einige Bildbeigaben regen den Forscher zu weiteren „Ausgrabungen" an. Fritz Müller.

für Orchester

KURT HESSENBERG: Suite zu Shakespeares Zauberlustspiel „Der Sturm". Partitur. Verlag von Ernst Eulenburg Nachfolger Horst Sander, Leipzig C 1.

Kurt Hessenberg genießt den großen Vorteil, in eine Zeit hineingeboren zu sein, in der es nicht mehr als ein Manko gilt, jung und von neuen Idealen erfüllt zu sein. Die Generation von heute weiß es vielleicht noch nicht einmal ganz, welchen Vorsprung sie damit errungen hat, wie viel ihr dadurch erspart geblieben ist. Die Jagd nach dem Verlegtwerden erübrigt sich für die jungen Menschen, sofern sie nur etwas leisten, fast völlig. Wenn ein so sorgsam auswählender, großzügig geleiteter Verlag wie der Horst Sanders sich für ein neues Werk einsetzt, dann ist diese Tatsache an sich schon ein Werturteil, das sich bestätigt, wenn man die Partitur der „Sturm-Suite" einer eingehenden Durchsicht unterzieht. Was vor allem an Hessenbergs Musik angenehm auffällt, ist die Reinheit der künstlerischen Gesinnung. Überflüssig fast, danach noch zu betonen, daß Hessenberg sich von aller Problematik, aller intellektuellen Mißtönerei und jeglichem Haschen nach „interessanten" Wirkungen frei hält. Er hat es auch garnicht nötig Surogate an die Stelle der naturgegebenen Substanz zu setzen. Wenn einem so schöne Gedanken kommen und man gelernt hat, sie so prächtig zu verarbeiten und Klang werden zu lassen, dann tut man am besten, nach nichts zu fragen, als nach seinem künstlerischen Gewissen.

Kultiviert, geschmackvoll, poetisch, mit eigenartigem Charme gestaltet, — das sind so ungefähr die Kennworte, wenn es sich darum handelt, die Partitur dieses schönen Werkes abzuschätzen. Sieben Sätze gehören zu dieser Suite (Intrada, Ariels Lied, Alonso, Caliban, Ferdinand und Miranda, Tanz seltsamer Gestalten, Epilog). In ihnen offenbart sich eine starke Begabung, eine ausgezeichnete Schulung des Technischen und ein reines und unangekränkeltes Wollen. Alles ist feinsinnig in diesem schönen Werk voll unverbrauchter und natürlicher Jugendkraft. Die Farbengebung subtil, vor jeder knalligen und protzigen Wirkung scheu zurückweichend, entzückt ebenso wie die Harmonik und die thematische Arbeit. Dabei ist alles von einer erstaunlichen Reife. Im Konzertsaal wird diese Suite ganz zweifellos Furore machen, wir haben nicht viel, was sich ihr gleichsetzen ließe. Was aber als Erfreulichstes bei der Lektüre dieses Werkes auffällt, ist die Erkenntnis, daß sich unsere Jugend wieder frei gemacht hat von jenem unnatürlichen Drang, durch Verzerrung, Bombast und intellektuelle Hochstapelei auffallen zu wollen. Wie eine frische Frühlingsblume mutet die Kunst des jungen hochbegabten Kurt Hessenberg an. Das aber ist für unsere Begriffe das Schönste, was sich über sie sagen läßt.
Hanns Ferdinand Schaub.

Chorwerke

aus dem Musikverlag P. J. Tonger, Köln/Rhein:

HEINRICH KASPAR SCHMID, Werk 92: „Der Ewige" (Friedrich Just) für gem. Chor und Orgel. Part. Mk. 1.50; Stimmen je Mk. —.15.

Die erhabene Dichtung, die an Größe und Schönheit Goethes „Gottes ist der Orient" an die Seite zu stellen ist, hat der Komponist zu einem gewaltigen klingenden Dom geformt, der dem unvergeßlichen, genialen Münchener Schöpfer berühmter Bauten, Theodor Fischer, ein würdiges Denkmal setzt. Intonationsschwierigkeiten im Chorsatz sind meisterhaft vermieden.

Liederheft der Reichsbahn-Gesangvereine im DSB, herausgegeben von Bruno Stürmer. — Diese köstliche Sammlung enthält folgende, in Wort und Weise zeitgemäße Lieder: 1. „Fahrt ins Leben" (H. Lersch) von Hermann Unger; 2. „Ein deutsches Credo" (H. Anacker) von Kurt Lißmann; 3. „Aus hartem Weh" (1677) von Willy Sendt; 4. „Mailied der Arbeit" (Karl Hermann) von Bruno Stürmer 1933; 5. „Erntedank" (Konrad Neubert) von Otto Siegl, Werk 84/II; 6. „Sterbelied" (Kölner Gesangbuch 1623) von Hans Lang; 7. „Der Einsiedler" (Eichendorff) von Armin Knab; 8. „Ganz heimelig" (Volkslied) von Ferd. Ris gesetzt; 9. „Kleiner Mann und große Frau" (Fränk. Volksweise), bearb. von Walter Rein; 10. „Heute": „Allemal kann man nicht lustig sein" (Robert Reinick) von Hermann Erdlen.

BRUNO STÜRMER: Wanderschaft: „Im Walde blüht der Seidelbast" (H. Hesse) für dreistimm. Männerchor. Partitur Mk. —.80, Stimmen je Mk. —.10. — Ein neckisches Liedlein.

KURT LISSMANN: Psalm der Arbeit (Fritz Woike) für 4stimm. Männerchor. Part. Mk. 1.—, Stimmen je Mk. —.15. — Ein großartiger, eindringlicher, wuchtiger Chor ohne Schwierigkeiten.

RUDOLF HOFFMANN: Deutscher Maienruf: „Volk der Arbeit, aufgewacht" (W. Thiemann) für 4stimm. Männerchor. Part. Mk. —.80, Stimmen je Mk. —.10. — Wirkungsvoll im alten, bewährten Chorstil. Prof. Jos. Achtelik.

Chorwerke

aus dem Verlag Kistner & Siegel, Leipzig:

A. Für zwei Frauen- und eine Männerstimme:

a) Liederbuch: Singebuch des Reichsverbandes der gem. Chöre; herausgegeben von Walter Lott. — Die Notwendigkeit, sich auf den Satz für zwei Frauen- und eine Männerstimme zu beschränken, hat dieses Liederbuch entstehen lassen. Die bewährtesten Dichter und Komponisten der Jetztzeit haben Beiträge geliefert, sodaß ein hochwertiges, allen Anforderungen unserer Zeit entsprechendes Liederbuch entstehen konnte. Inhalt: 17 Lieder für alle Gelegenheiten.

b) Aus der Sammlung: Der Landchor, herausgegeben von Dr. Walter Lott: 1. „Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn" (Volkslied), Satz: Karl Ristenpart; 2. „Bekenntnis" (Rolf Börnsen) von Max Gebhard; 3. „Weite Nacht" (Elisabeth von Langen) von Heinrich Simbriger.

c) Liebe alte Weisen, Satz: Heinz Tiessen. 1. „Freut euch des Lebens"; 2. „Du, du liegst mir im Herzen".

B. Für drei Frauenstimmen:

Aus der Sammlung: Der Landchor, herausgegeben von Dr. Walter Lott: 1. „Ei, wie scheint der Mond so hell". Carl Maria von Weber, Werk 64 Nr. 7. Ein schalkhaft heiteres Liedchen; 2. „O Straßburg, du wunderschöne Stadt" (Volkslied), Satz Heinz Tiessen.

C. Junggesang:

Eine Sammlung von Gesängen für Jugendliche. Herausgeber: Waldemar Klink.

a) „Vogelkonzert", 5 Volkslieder für Grund- und Oberchor; 3- bis 5stimm. Satz von Hans Lang: 1. „Ich ging durch einen grasgrünen Wald"; 2. „Vögelein im Tannenwald"; 3. „Der Kuckuck"; 4. „Sitzt a schöns Vögerl"; 5. „Vogelhochzeit".

b) „Fröhlich Handwerk", Satz von Hans Lang: 1. „Maurerlied" (Schlesien); 2. „Schneiderlied" (Franken); 3. „Die Hammerschmiedsgfölln" (Steiermark). — Diese drei Lieder haben eine leichte Instrumentalbegleitung.

D. Für gemischten Chor:

Aus der Sammlung: Der Landchor, Herausgeber: Dr. Walter Lott: 1. „Der Mai ist gekommen" (E. Geibel), Satz: Otto Didam; 2. „Opferlied" (F. von Matthisson) nach Beethoven gesetzt von Otto Didam; 3. „Wir sind des Geyers schwarze Haufen" (aus dem Bauernkrieg), Satz: Otto Didam; 4. „Trinklied" (C. Bresgen) von C. Bresgen (1940); 5. „Das Ringele" (Volksliedtext) von C. Bresgen (1940); einem dreistimmigen Frauenchor antwortet in jeder Strophe ein dreistimmiger Männerchor.

E. Für Männerchor:

1. „Die Stadt" (Theodor Storm) von Armin Knab (1938), dreistimmig; 2. „Der Schreinergesell" (aus Lothringen), Satz: Adolf Clemens; 3. „Die billige Zeche" (Ernst du Vinage) von Hermann Grabner.

Alle diese Lieder zeigen einen musterhaften Satz.

Prof. Jos. Achtelik.

KREUZ UND QUER

Deutschlands klassischer Liedgestalter.

Zum 65. Geburtstag von Karl Erb am 17. Juli 1942.

Von Dr. Wilhelm Zentner.

Wenn sonst wohl ein Sänger seinen 65. Geburtstag feiert, gilt unsere Betrachtung, von der Wehmut des irdisch Vergänglichen überschauert, zumeist einer gewesenen Größe. Bei Karl Erb ist dies mitnichten der Fall. Genießen wir seines Künstlertums doch noch immer als einer in unverminderter Frische wirkenden Kraft, überlagert vom Abglanz einer höchsten Reife, der reinsten Vollendung. Die Erinnerung an den Bühnensänger muß allerdings um anderthalb Jahrzehnte und weiter zurückschweifen, allein sie hat von ihrer Leuchtkraft nichts eingebüßt, weil weder der Mozartsänger, noch die erhabene Weihe, die Erb seinem Lohengrin oder Parsifal einzuhauchen vermochte, noch die unvergeßliche Gestaltung seines Palestrina in Hans Pfitzners gleichnamiger musikalischer Legende bis auf den heutigen Tag durch ein strahlenderes Gestirn verdunkelt worden sind. Daß ein Künstlersänger wie Karl Erb der Palestrina der glorreichen Münchener Uraufführung von 1917 geworden, will uns heute wie eine Fügung wahrhaft schicksalsmäßiger Art anmuten, weil für diese verpflichtendste Aufgabe im neueren musikdramatischen Schaffen auf solche Weise nicht bloß der berufene Stimmträger, zugleich auch jene seelische und geistige Kraft erstanden war, befähigt, in die Tiefen dieser in metaphysische Urgründe greifenden Gestalt nach Art eines künstlerischen Echolots zu dringen. Viele haben nach Erb den Palestrina gesungen, nur wenige aber haben ihr eigenes menschliches Sein derart mit dieser Figur zur Deckung zu bringen vermocht wie dieser bis zur Stunde unübertroffene erste Deuter der Partie. Wem klänge nicht sein „Lukrezia, solang du noch im Leben" als eine der wundersamsten Verzauberungen, denen man je durch den Bann der menschlichen Stimme verfallen, in unverebbarem Nachhall im Ohr?

Mag mancher nach dem Gesagten auch beklagen, daß Karl Erb verhältnismäßig bald der Bühne entsagte, dieser frühe Abschied hat andererseits den Oratorien- und Liedersänger zu Höhen der Meisterschaft emporsteigen lassen, zu denen nur wenige Begnadete zu finden vermögen. Das Beste und Tiefste, was der Künstler für diese Aufgabe mitbrachte, war freilich weder erlernbar noch auf irgendwelchem technischen Wege zu erreichen: es war jene innere Haltung, die erst den großen Liedgestalter macht. In dem aus Ravensburg gebürtigen Karl Erb feiert die vielzitierte schwäbische Liedseele ihre strahlende Wiederkehr. In seinem Liedvortrag, den ein untrügliches Stilgefühl jeglicher Nachbarschaft des Bühnen- und Arienmäßigen zu entrücken weiß, findet ein schönes Wort seines Landsmannes C. Fr. D. Schubart ungeahnt herrliche Erfüllung: "Jedes Werkzeug der Stimme ist nur toter Klang, wenn ihm nicht das Herz Leben und Wärme erteilt. Jeder Gesang, woran nicht das Herz teilnimmt, hat wenig oder gar kein Interesse. Wer selbst nichts fühlt oder sein Herz für die Eindrücke der Tonkunst verschlossen hat, der werfe sich ja nie zum Sangesmeister auf!" In der Tat, Erb darf wie kaum ein zweiter auf den Ehrentitel des Sangesmeisters Anspruch erheben, denn er besitzt, neben den staunenswerten Fähigkeiten unfehlbar sicherer technischer Stimmbehandlung und eingeborener Musikalität, das Entscheidende, „den Herzton, die Seele aller Töne"! Daß sich eine derartige Kunst der Deutung dem Liederwerk eines Franz Schubert, Robert Schumann, J. Brahms und Hugo Wolf in einzigartiger Weise vermählen mußte, bedarf wohl kaum mehr der Versicherung. Erb ist im Liedschaffen dieser Meister auch insofern in die Tiefe gedrungen, als er gar manches bis dahin so gut wie unbekannte Stück erst

für den Konzertsaal entdeckt und erschlossen hat. Fast jede seiner Vortragsfolgen birgt derartige „Ehrenrettungen". In diesem Sinne ist es ferner zu verstehen, wenn der Künstler auch der Pflege der Zeitgenossen stets ein offenes Herz bewahrt und sie durch die Tat gefördert hat.

Unsere Zeit, durchstürmt von dem größten Kampfe, den unser Volk jemals um Recht und Pflicht der Selbstbehauptung zu bestehen hatte, sucht leidenschaftlicher denn je nach den wesenhaften Werten unseres deutschen Charakters. Auf einem so ausgesprochen nationalen Gebiete wie dem der Liedgestaltung wüßte ich kaum einen berufeneren Namen als den von Karl Erb zu nennen. Möge die Gnade künstlerischen Wirkens ihm deshalb noch recht lange beschieden bleiben!

Christian Döbereiner's 50-jähriges Künstlerjubiläum.

Von Wilhelm Ludwig, Nürnberg.

Christian Döbereiner, der Orchesterdirigent des Münchner Bachvereins e. V., der erste deutsche Gambenmeister, der Primarius des Döbereiner-Trios für alte Musik auf Originalinstrumenten und seit 37 Jahren der verdiente Vorkämpfer für die Wiedererweckung und Verlebendigung der alten Meisterwerke in ihrer Originalgestalt, begeht am 6. Juli ds. Js. sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Seit Jahrzehnten also hat Döbereiner mit auffehenerregenden Erfolgen in allen bedeutenden Städten im In- und Ausland (Spanien, Italien) den Sinn für die stilgetreue, sachliche Wiedergabe der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf das Nachhaltigste beeinflußt. Döbereiner hat neben den Werken der alten Meister der Vorbach-Zeit besonders für die *Bach*sche Kammermusik (Brandenburger- und die Konzerte für 2, 3 und 4 Cembali) einen Pionierdienst geleistet, der gültig bleibt für alle fernere Entwicklung, er hat den Grund für einen Interpretationsstil geschaffen, der den Jungen richtunggebend ist. Felix Mottl und Fritz Steinbach brachten den Bestrebungen Döbereiners vollstes Interesse entgegen und liehen ihm ihre Mitarbeit.*) Seine zahlreichen Ausgaben alter Musik und seine Lehrtätigkeit sind richtunggebend. Er ist eine Autorität in allen Fragen der musikalischen Aufführungspraxis alter Meister und die Bewegung für alte Musik verehrt in ihm einen ihrer Führer.

Das erste Münchener dreitägige Bachfest 1925 (anläßlich des 175. Todestages Bachs), von Christian Döbereiner gestaltet und geleitet, bildete die Voraussetzung für das 15. deutsche Bachfest der großen Bachgesellschaft 1927 in München. Die Aufführungen unter Professor Hans Knappertsbusch (Johannispassion) und die große Kammermusik Christian Döbereiners kristallisierten sich als wundervolle Höhepunkte des ganzen Festes heraus. In den Hauptfragen, den wahren Bach und seine künstlerische Behandlung betreffend, zeitigten diese Bachfeste in München vorbildliche Ergebnisse, die auch anderwärts nicht ohne Einfluß geblieben sind. Döbereiner hat damals seine Idee, durch keine Widerwärtigkeiten, durch keine Hindernisse und Opfer abgeschreckt, mit aller Zähigkeit und der Ausdauer eines von innen heraus führenden und begeisterten Verkünders zum Sieg geführt.

Döbereiner setzt sich auch heute noch mit großen Erfolgen für die deutsche Kunst ein. Es wird wenige ausübende Künstler geben, die mit 68 Jahren noch in solch unbestrittener Meisterschaft und jugendlicher Frische solistisch und leitend tätig sind. Seit 1937 ist Christian Döbereiner gefeierter Solist und Gastdirigent der auf den italienischen Rundfunk übertragenen Deutsch-Italienischen Konzerte, welche der Nürnberger Madrigalchor, der unter der Leitung seines jüngeren Bruders Otto steht, unter der Schirmherrschaft der Dante-Alighieri-Gesellschaft veranstaltet. Für diese Kulturarbeit wurde den beiden Brüdern Christian und Otto Döbereiner Dank und lebhafte Anerkennung der kgl. italienischen Regierung übermittelt. Beide Künstler wurden auch mit der großen silbernen Verdienstmedaille der Dante Alighieri-Gesellschaft ausgezeichnet.

Als Teilnehmer an der Frontkonzertreise des „Nürnberger Madrigalchors" in die besetzten Gebiete von Frankreich und Belgien im Jahre 1941, welche Christian Döbereiner als Solist mitmachte, hatte ich 4 Wochen lang in 28 Konzerten Gelegenheit, die überragende Meisterschaft und die Tonschönheit seines Gambenspiels in täglich neu begeisternder Künstlerschaft zu erleben. Kein Wunder, daß unsere Soldaten diesen seltenen Genuß mit jubelndem Beifall begrüßten. Mit gleichem Erfolg wurde Döbereiner als Gastdirigent und Solist am 2. Oktober 1941 bei dem Festkonzert anläßlich des 10jährigen Bestehens des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg geehrt. Der Bachverein München hat auf Wunsch und unter lebhafter Anteilnahme der musikliebenden Kreise Münchens im März ds. Js. die 7. zyklische Aufführung der Brandenburger Konzerte *Bachs* unter Döbereiners Leitung durchgeführt. Der Beifall im überfüllten Odeonsaal nahm stürmische Dimensionen an und die Konzerte für 4 Violinen in h-moll von *Vivaldi* mit der Gegenüberstellung des Konzertes für 4 Cembali von *Bach* mußten wiederholt werden.

*) Vgl. auch die Abhandlung Döbereiners „Über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten" in der „Zeitschrift für Musik" Heft 10, Oktober 1940.

Und nun noch ein paar Worte über den Menschen Döbereiner. Er ist vom Musiker, vom Künstler nicht zu trennen. Aufrecht, klar, durchglüht vom Idealismus bis zur Selbstaufopferung, geht er unbeirrt durch Widerstand und Kämpfe seinen Weg, erfüllt vom Glauben an seine Sendung. Schlicht, heiter bis zum Übermut, eine köstliche Mischung vom Granit und Marmor seiner Fichtelgebirgsheimat Wunsiedel und der Gemütlichkeit und Großzügigkeit seiner Künstlerheimat München ein geistvoller Plauderer, so sitzt er uns nach den Konzerten gegenüber und man kann nur von Herzen wünschen, was Christian Döbereiner im Januar nach einem Nürnberger Konzert selbst ausrief: „Kinder, man müßte noch dreißig Jahre leben und arbeiten können!"

Ehrung für Eberhard Wenzel.

Von Dr. Otto Riemer, Magdeburg.

Der seit 1930 in Görlitz wirkende Organist und Chordirigent Eberhard Wenzel, der sich zuletzt durch sein abendfüllendes Oratorium „Das deutsche Herz" nach Worten von E. M. Arndt einen Namen in der deutschen Musikwelt gemacht hat, ist soeben zum Kirchenmusikdirektor ernannt worden. Mit dieser Auszeichnung findet eine vieljährige Tätigkeit auf der Orgelbank und am Dirigentenpult ihre wohlverdiente Krönung, die wohl von der musica sacra ausgehend und in ihr immer verwurzelt, dennoch auch auf die weitverzweigte Arbeit dieses immer strebsamen Künstlers im Schaffen und Nachschaffen zurückwirkt. Erst auf dem vor wenigen Tagen beendeten diesjährigem Schlesischen Musikfest trat er mit einer stilistisch grundsätzlich revidierten Aufführung von *Händels* „Feldherr" und mit einer sehr stark besuchten Orgelfeierstunde hervor, bei der seine Claudius-Lieder zur Aufführung kamen. Seine Bach- und Reger-Interpretation an der Orgelbank ist ebenso überzeugend wie seine feingliedrige und durchsichtige Auffassung der alten Barockmeister; vor allem aber ist sein unermüdliches Eintreten für das neuzeitliche Schaffen ein schönstes Kennzeichen dieses selbst so schöpferischen Menschen; *Hermann Simon*, *Schäfer*-Bamberg und viele andere sind durch ihn in Görlitz zu einem festen Begriff geworden. Charakter und Kunst sind in Eberhard Wenzel zu schönster Einheit verbunden.

Richard Wagners Opernentwurf „Die Bergwerke zu Falun" vor einhundert Jahren abgeschlossen.

Von Heinz Julius Rausch, Gotha.

Zu den skandinavischen Erzbergwerken, die durch die deutsche Besetzung Norwegens vor dem drohenden Zugriff der Engländer bewahrt geblieben sind, zählt das Kupferbergwerk von Falun im Herzen Schwedens, dessen Schätze schon für den dreißig Jahre in deutschen Landen tobenden Glaubenskrieg die größte Bedeutung hatten. In die deutsche Literatur ging dieses älteste Bergwerk der Welt ein, nachdem dort 1670 ein junger Bergmann verschüttet und sein Leichnam erst 49 Jahre später aufgefunden worden war. Durch die Einwirkung des Kupfervitriols war sein Körper vollständig erhalten, und er wurde von seiner früheren Braut, nun einem eisgrauen Mütterchen, wiedererkannt. Dieses merkwürdige Geschehnis ist als dankbares Motiv in Prosa und Poesie oft und gern behandelt worden, z. B. von Gotthilf H. von Schubert, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Achim von Arnim, Friedrich Rükkert und Johann Peter Hebel.

Wenige wissen, daß sogar Richard Wagner während seiner Pariser Leidenszeit im Jahre 1842 eine dreiaktige Oper unter dem Titel „Die Bergwerke zu Falun" entworfen hat, angeregt durch die gleichnamige Novelle des von ihm von Jugend auf verehrten E. T. A. Hoffmann. Wie aus dem erhaltenen Opernentwurf hervorgeht, verwendet Wagner für die handelnden Personen die gleichen Namen wie Hoffmann, hat aber dessen Erzählung im einzelnen dichterisch weiter ausgebildet. Auffälligerweise schließt der Entwurf mit der Verschüttung des Faluner Bergmanns, läßt also den Kern des Geschehnisses, die Wiederauffindung des Leichnams und sein Erkennen durch die einstige Braut, unberücksichtigt.

Nachdem Richard Wagner den Entwurf der Oper am 5. März 1842, also vor nunmehr hundert Jahren, in Paris abgeschlossen hatte, begab er sich am 7. April gleichen Jahres nach Dresden. Hier erlebte sein erstes Musikdrama, die Sage vom „Fliegenden Holländer", zu dem ihn die großartige norwegische Küstenlandschaft angeregt hatte, seine Uraufführung, und wir Heutigen können nur bedauern, daß der Meister aus unbekannten Gründen über den Entwurf zu der im Nachbarlande Schweden spielenden Oper „Die Bergwerke zu Falun" nicht hinausgekommen ist. Auch sein in Dresden gewonnener Freund August Röckel, Musikdirektor an der Hofoper, dem Wagner den Opernentwurf überlassen hatte, ist nicht zu dessen weiterer Ausführung geschritten. Franz von Holstein blieb es vorbehalten, den Stoff in seiner Oper „Der Haideschacht" (1866) dramatisch-musikalisch zu bearbeiten und die von Wagner in seinem Entwurf nicht berücksichtigte Episode in ein poetisches Gewand zu kleiden.

Zwei unbekannte Briefe Ludwig Schnorrs v. Carolsfeld an Hans v. Bronsart.

Mitgeteilt von Seb. Röckl †, München.

Richard Wagner hatte mit Hans von Bronsart, der damals in Dresden ein Privatorchester leitete, für den 25. November 1863 ein von ihm zu dirigierendes Konzert verabredet, in dem auch Ludwig von Schnorr, Mitglied des Dresdner Hoftheaters, mitwirken sollte. Nun erhielt dieser, während er auf Gastspiel in Wien weilte, von Bronsart die Nachricht, daß Herr von Könneritz, Intendant der Dresdener Hofoper, aus Feindschaft gegen Wagner, des Sängers Beteiligung an diesem Konzert mit allen Mitteln zu verhindern suche. Darauf schrieb Schnorr aus Wien, 10. November:

„Obwohl Ihr Brief mein Innerstes aufgeregt und empört hat, bin ich doch durch den Wirrwarr, der mich hier umgibt, nicht dazu gekommen, Ihnen augenblicklich zu antworten, und auch heute muß ich mich ganz kurz fassen, indem ich Ihnen sage, daß ich, soweit es ein Mensch treiben kann, in dieser Sache sicher treiben werde. Habe ich Urlaub, so kann nur des Königs Wille mich abhalten, bei Wagner zu singen und unser König wird gewiß seiner Amnestie nicht widersprechen wollen. Was Könn(eritz) Reden und Wünsche betrifft so kann ich sie in dieser Sache nicht berücksichtigen, da er ganz persönlich darin auftritt. Also rechnen Sie getrost auf mich, es wird schon gehen. Am Sonntag früh bin ich wieder in Dresden."

Schnorrs Mitwirkung erfolgte nicht, wie aus dem folgenden, ohne Ort- und Zeitangabe versehenen Brief von Bronsart erhellt:

„Könneritz hat mich in Kenntnis gesetzt auf mein Befragen, daß der König, mit welchem er über sein Verfahren wegen des Wagnerkonzertes gesprochen, nicht wünschte, daß ein Mitglied des Hoftheaters sich dabei beteilige. Trotz dem Urlaub kann ich unter diesen Umständen nun nicht mich beteiligen, da es sich nicht um eine Hofintrige, sondern einen offen ausgesprochenen Wunsch des Königs handelt, dessen Angestellter ich eben doch bin. Näheres und Interessantes mündlich."

Daraufhin sagte auch Wagner ab. (Die beiden Briefe befinden sich im Münchner Stadtarchiv.)

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Ergänzungs-Preisrätsels

Von Pirmin Biedermann, Guben.

Aus den im Märzheft genannten Buchstabengruppen waren durch Hinzufügung von Vor-, Zwischen- und Nachsilben bzw. Buchstaben folgende Worte zu finden:

1. **Ibach**
2. **Le Beau**
3. **Und**ine
4. Bürgermei**ster**
5. **Be**-dur
6. Schm**als**tich
7. **Gross**mann
8. **Deutscher** Bühnenspielplan
9. **Ke**ler Bela
10. Flor**in**do
11. **Eu**terpe
12. Deut**schland**lied
13. **Nu**itter
14. Nore**n**
15. Telram**und**
16. **Nimmer** das glaubt mir
17. **Ohne**sorg
18. Para**dies** und Peri
19. **Herr** Dandolo
20. Heim**liche** Ehe
21. **Ü**berstül**p**ung
22. **Pi**pe**g**rop
23. **Oester**lein
24. **Reich**wein

Die hinzugefügten Silben bzw. Buchstaben ergeben das Bekenntnis Peter Cornelius':

„Ich lebe und sterbe als Grossdeutscher, kein Deutschland nun und nimmer ohne dies herrliche üppig' Oesterreich".

Diese harte Nuß konnten nur ganz wenige unserer bewährten Rätselfreunde knacken! Unter diesen verteilte das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) an Funker H. Degener;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) an Kantor Paul Türke, Oberlungwitz;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) an Hans Bartkowski, KLV Lager Bad Iselsberg i. Kärnten
und je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) an C. G. Abigt-Chemnitz, Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen i. Th., A. Heller-Karlsruhe, Kantor Walther Schiefer-Hohenstein-Ernstthal.

Wir freuen uns ganz besonders, daß auch diese schwierige Arbeit noch von Sonderzugaben begleitet war. So sendet uns KMD Richard Trägner-Chemnitz diesmal 2 Choralvorspiele für Orgel zu: „O Licht, geboren aus dem Lichte" und „Kehre wieder, kehre wieder", die an erster Stelle zu nennen sind. Sie sind in schlichter Form gehalten und stehen dennoch weit über dem Alltäglichen. Prof. Georg

Brieger-Jena fügt diesmal ein Orgelpräludium „Pfingsten" zu dem Choral „O komm du Geist der Wahrheit" bei. Auch er zeigt sich in diesem kleinen Opus als ein Meister der Satzkunst. Beide Einsendungen seien mit einem Sonderpreis von je Mk. 8.— bedacht.

Von UO Erich Lafin erhalten wir diesmal einen dreistimmigen Kanon in der Dominante und Doppeldominante über den alten Hausspruch „Behüt uns Gott vor Regen und Wind und Gesellen, die langweilig sind". Erfindung und Durchführung des Satzes sind anerkennenswert. Kantor Herbert Gadsch-Großenhain vertonte Friedrich Hebbels Gedicht „Das Leben", das uns besonders in ihrer Kontrapunktik Freude gemacht hat. KMD Arno Laube-Borna und Wilhelm Sträußler-Breslau gaben ihrer Freude an dem Rätsel in Versen Ausdruck. Allen diesen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Obergefreiter Fritz Hoß erfreut uns mit einem Bündel reizvoller Walzermelodien, die leider von der Prämierung ausscheiden, da die richtige Lösung fehlt.

Weitere richtige Lösungen fanden nur noch UO Günter Bartkowski — Hubert Meyer-Walheim — Friedrich Okfas-Altenkirch/Ostpr. und Prof. Eugen Püschel-Chemnitz.

Musikalisches Preisrätsel.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Und diesmal — zum Ausgleich — nun eine ganz einfache Aufgabe:

Welches Tondichters Namen kann man auf einem Saiteninstrument spielen, indem man jede der blanken Saiten einmal benützt?

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Oktober 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

*

Zu unserer Rätselaufgabe im Juniheft (Telemann-Silbenrätsel) sendet der Verfasser noch den Schluß: Die Anfangsbuchstaben ergeben den Titel eines berühmten Werkes von Telemann.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DIE MOZART-GEDENKFEIERN IN ANKARA.

Von Dr. Ernst Paul, Ankara.

Wie in aller Welt war Mozarts 150. Todestag auch hier der Anlaß zu zahlreichen Feiern und Aufführungen.

Das Philharmonische Staatsorchester widmete dem großen Meister der Tonkunst sein 5. diesjähriges Symphoniekonzert am 6. Dezember und brachte unter Leitung von GMD Dr. Ernst Praetorius folgendes Programm: Ouverture zu „Don Juan", Klavierkonzert in c-moll (Solo: Bedia Dölener), das „Konzertante Quartett mit Orchester" (Soli: die Solisten des Philharmonischen Staatsorchesters: Walter Wunsch, Oboe — Hayrullah Duygu, Klarinette — Dr. Ernst Paul, Horn — Saim Türkmen, Fagott) und sechs „Deutsche Tänze" (mit der „Schlittenfahrt"). Dem Festkonzert wohnten der türkische Staatspräsident Ismet Inönü, der überhaupt ein tatkräftiger Förderer des hiesigen jungen Musiklebens ist, mehrere Minister, der Deutsche Botschafter Freiherr von Papen sowie zahlreiche andere diplomatische Persönlichkeiten bei.

Radio-Ankara brachte außer der Übertragung obigen Philharmonischen Konzertes in seinen beiden eigenen Orchesterkonzerten der ersten Dezemberwoche ausschließlich Werke von *Mozart* und zwar am Montag unter Leitung des türkischen Dirigenten Prof. Ferid Alnar die Ouverture zu „Don Juan", die Es-dur-Symphonie und die Ouverture zur „Zauberflöte", am Donnerstag unter Leitung von GMD Praetorius die g-moll-Sympho-

nie und das Klavierkonzert in A-dur (Solo: Ferhunde Erkin), im Laufe der Woche ferner auch noch, ausgeführt von Lehrern des Türkischen Staatskonservatoriums, das Klaviertrio in B-dur, die Violinsonate in A-dur, Lieder, das Klarinettenquintett, das Streichquintett in C-dur.

Das Türkische Staatskonservatorium veranstaltete am 5. Dezember abends eine *Mozart*-Feier, bei welcher, ausgeführt von Schülern der Anstalt, die Sonate in D-dur für 2 Klaviere, die Violinsonate in F-dur, die „Kleine Nachtmusik" sowie in szenischer Darstellung Fragmente aus den Opern „Don Juan", „Die Hochzeit des Figaro", „Cosi fan tutte" und „Die Zauberflöte" zur Aufführung gelangten. Die Gedenkrede hielt Cevad Memduh Altar, welcher Mozart seinen Hörern auch menschlich näherzubringen bestrebt war.

Die Musikabteilung des Gazi-Institutes (Lehrerbildungsanstalt) veranstaltete ebenfalls mit eigenen Kräften ein Mozart-Konzert, bei welchem Kammermusikwerke, Lieder, Chöre und Stücke für Streichorchester aufgeführt wurden.

Die Deutsche Kolonie zu Ankara hielt ihre Mozartfeier am 13. Dezember im Rahmen eines Hausmusikabends ab und brachte die vierhändige Klaviersonate in D-dur, das Klaviertrio in B-dur, Chöre und Lieder zum Vortrag.

Dem Mozartjahr zu Ehren hatten die meisten ständigen Solisten der Radiokonzerte ein Werk dieses Meisters als diesjähriges Programm gewählt. So spielte der junge türkische Flötist Muzaffer Aydin das Flötenkonzert in G-dur, der Geiger Necdet Atak das Violinkonzert in A-dur, Dr. Ernst Paul das Hornkonzert Nr. 2 in Es-dur und das Konzertrondo für Horn und Orchester. Auch einige noch bevorstehende Solistenkonzerte haben Werke von Mozart angekündigt.

MUSIKTAGE IN AUSSIG.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Zum viertenmale fanden in der kulturell regen Stadt Aussig/Elbe (Sudetengau) wohlgelungene „Musiktage" statt, die auch diesmal unter der bezwingenden Leitung von GMD Prof. Hermann Abendroth-Leipzig standen und mit dem vortrefflich geschulten gemischten Chor „Gesangverein Aussig 1848" und dem „Städtischen Orchester" ein „Volks-Sinfoniekonzert" und die Aufführung des „Deutschen Requiems" von *Johannes Brahms* vermittelten. Das den Raum des schmucken Aussiger Stadttheaters bis auf den letzten Platz füllende Publikum spendete allen Darbietungen begeisterten Beifall. Besonderen Erfolg fanden auch die beiden ausgezeichneten Gesangskräfte Erna Haßler-Karlsbad (Sopran) und Kammersänger Rudolf Watzke-Berlin (Baß). Die „Aussiger Musiktage" sollen auch in Zukunft alljährlich beibehalten werden.

MAI-FESTSPIELE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS.

Von Dr. Hessemer, Karlsruhe/B.

Die den Spielplan des Badischen Staatstheaters einsichtig und eigensichtig akzentuierende Rhythmik der „Festring"-Zyklen („Mozartwoche", „Italienische Woche", die hier besprochen wurden) fand nun, gleichsam zum Ausklang des Spieljahres ihre Krönung in den über mehrere Wochen verteilten Maifestspielen. Neben einigen Schauspielen — *Emil Strauß'* „Don Pedro" (Regie Gen.-Int. Dr. Himmighoffen) und *von der Goltz'* „Vater und Sohn" (Regie: Baumbach, Momber als überragender Preußenkönig Fr. Wilhelm) — traten zumal in den Vordergrund *Rich. Strauß'* „Arabella" unter Hindelangs übersichtvoller Stabführung, der zuvor schon in einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle mit „Tod und Verklärung" seine *Strauß*-Eignung nennenswert erwies, sodann der in der „lyrischen Komödie" schon früher hervorgetretene Mandryka Fritz Harlans, der sich in der Partie auch verabschieden wird, um von Karlsruhe an die Amsterdamer Oper zu gehen, und seine für Karlsruhe sehr angenehm überraschende neue Partnerin Müller-Hampe in der Titelpartie. Neu war im festlich wiederaufgenommenen „Tristan" (Strack als bewährter Titelheld) auch Paula Baumann als ebenso jugendliche wie künstlerisch überzeugend reife Isolde. (Die Künstlerin ist für die kommende Bayreuther Senta vorgesehen.) Und neben ihr die stimmschöne Brangäne der neuverpflichteten Grete Lüddecke. Das Ganze in der hochreißenden und verantwortungsbewußten Wagnerinterpretation Otto Matzeraths mit der subtil ausgewogen klingenden Staatskapelle, mit der er in dem Festringrahmen auch noch *Beethovens* Neunte dirigierte, sowie das die Festveranstaltungen vielversprechend einleitende Staatskapellen-Konzert junger Künstler als Instrumentalsolisten: die alle hohen Erwartungen erfüllenden Pianistinnen Gutjahr-Freiburg und Trautmann-Heidelberg, die Geigerin Schimann-Mannheim und Helmut Mengis als Leiter der einführenden Euryanthe-Ouvertüre. In Programm wie Durchführung ein neuer Treffer der beliebten Kameradschafts-Veranstaltungen von Staatstheater und Stadtverwaltung (Jos. Laubach), die Nachahmung und Verbreitung verdienen.

Den Abschluß der Festspiele bildete die brillante Erstaufführung von *Heinrich Sutermeisters* zweiaktiger Oper „Romeo und Julia" in Karl Heinz Krahls szenischer und des Deutsch-Schweizers Max Hengartner musikalischer Leitung. Es war nach andern großen deutschen Bühnen für Karlsruhe eine ehrenvolle Verpflichtung, dessen Bühne vor einigen Jahren des jungen Meisters starke Pantomime „Das Dorf unterm Gletscher" uraufgeführt hatte. Der anwesende Tondichter konnte

mit den Hauptleitern und Sängern (W. Schupp und Gertrud Weyl: Titelpartien) nunmehr wieder einen vollen Erfolg bei einem sehr interessierten Publikum buchen, das der ernst eigengeprägten Arbeit mit ihrer eindringlichen inneren Wirkung berechtigtes Verständnis entgegenbrachte.

„RICHARD WAGNER-TAGE" IN DETMOLD.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Die nunmehr seit acht Jahren zur ständigen Einrichtung gewordenen „Richard Wagner-Festspiele" in Detmold fanden diesmal im kleineren Rahmen statt, der aber in der Auswahl der Mitwirkenden und der Güte der Durchführung keinesfalls eine Herabminderung der gebotenen Leistungen, sondern im Gegenteil, durch die gesteigerte Konzentration auf diesmal nur drei Festaufführungen zu einem bedeutsam nachhaltenden künstlerischen Erlebnis hinauszuwachsen schien. — Unter der packenden Leitung GMD Prof. Leopold Reichwein-Wien, der ohne Zuhilfenahme der Partitur *Wagners* „Tristan"-Werk zu einem erschütternden Hohelied der Liebe emporwuchtete, nahmen die Detmolder „Richard Wagner-Tage" ihren vielverheißenden Anfang. In der Fortsetzung hörte man ein beglükkendes „*Beethoven*-Konzert" mit der Leonoren-Ouverture, sowie der beschwingten „Pastorale" und monumentalen 5. Symphonie unter der überragenden Deutung von GMD Heinz Dressel-Münster und als Höhepunkt und Abschluß des Bayreuther Meisters herrliche „Walküre". Hierbei stand das Vollblutmusikantentum des Bayreuther Festspieldirigenten GMD Karl Elmendorff mit leidenschaftlich durchglühtem Impuls hingebungsvoll am Werk. Von der mitwirkenden Sängerschaft seien lobend erwähnt: Dr. Julius Pölzer-München als Tristan; Glanka Zwingenberg-Mannheim als Isolde und Brünhilde; Theo Herrmann-Hamburg als Marke und Hunding; Gertrud Walker-Seibt-Berlin als Brangäne und Fricka; Josef Correck-Hannover als Kurwenal; Karl Schmidt-München als Melot; Kurt Lange-Düsseldorf als Steuermann; Fritz Kurt Wehner-Bielefeld als Hirt; Erich Hallström-Kassel als Siegmund; Hilde Scheppan-Berlin als Sieglinde und Rudolf Bockelmann-Berlin als Wotan. Auch die Szenen der Walküren sowie die Chöre des Schiffsvolkes in „Tristan" waren außerordentlich wohlklingend und rhythmisch belebt, sodaß in Verbindung mit den nach von Curt Söhnlein und Alfred Carl Müller bereits früher entworfenen Bühnenbildern der um das Gelingen der Detmolder Wagneraufführungen wohlverdiente Regisseur Dr. Hans Winkelmann-Hannover eine ebenso umsichtige wie stimmungsvolle Inszenierung führen konnte, die durch die künstlerische Geschlossenheit des Gesamteindruckes eine überzeugende Gestaltung gewann. Zu den einzelnen Werken gab Otto Daube in instruktiv klaren Einführungen eine wertvolle Läuterung des Verständnisses.

Ein Sonderlob verdient noch das klanglich und dynamisch ausgezeichnet musizierende Städtische Orchester von Münster, das allen mit Begeisterung aufgenommenen Darbietungen ein verantwortungsvoller Betreuer war. So verliefen die „Wagner-Tage in Detmold" als ein kulturelles Bekenntnis unbeirrbar deutschen Siegeswillens!

MUSIKMAI IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Der Spielplan des heurigen Musikmai, des zweiten seit Italiens Eintritt in den Krieg, erscheint gegen den vorigen nicht in der grundsätzlichen Gesamtanlage verändert, sondern nur in der Ausgestaltung abgewandelt. Wieder enthält er Werke und Mitwirkende fast ausschließlich italienischer und deutscher Herkunft; dabei werden die *Verdi*-Pflege und die Renaissance der altitalienischen Oper fortgesetzt, und wieder ist den Opernvorführungen eine beträchtliche Anzahl von Konzerten angegliedert. Mit gegen 40 Veranstaltungen innerhalb anderthalb Monaten gehören die heurigen Festspiele zu den ausgedehntesten und reichst besetzten der bisher aus acht Gliedern bestehenden Kette. *Rossini* ist diesmal, anläßlich seines Jubiläums, mit zwei abendfüllenden Werken vertreten. Seit Jahren zum ersten Mal steht keine Uraufführung einer Oper in den Spielfolgen, dagegen die eines Schauspiels.

Im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches wurde aus dem Reich auch heuer ein geschlossenes Opernensemble entsandt, diesmal mit dem Orchester, einem Teil des Chors, dazu wenigstens für ein Werk auch der gesamte Bühnenrahmen: Die Dresdner Staatsoper kam mit den besten Einzelkräften, mit gegen 90 Mitgliedern der herrlichen Staatskapelle und mit einem kleinen Chor, um zwei der bedeutendsten Werke der deutschen Operngeschichte, „Fidelio" und „Rosenkavalier", je zweimal mustergültig vorzuführen. Vier große Tage in der Geschichte des Instituts, wie in der des Musikmai. Überragend Martha Fuchs als Leonore („Fidelio"); Kurt Böhme und Joseph Herrmann boten als Rocco und Pizarro prachtvolle Charaktergestalten; sehr liebenswert Elfriede Trötschel und Karl Wessely als Marzelline und Jacquino. Da zwei schwedische Mitglieder der Dresdner Bühne wegen eines Visumfehlers die italienische Grenze nicht passieren durften, sprangen Gottlob Frick und Hans Grahl-Berlin als Minister und Florestan in letzter Stunde, vorwiegend mit gutem Erfolg, ein. Der Chor, der in diesem Werk nur aus Mitgliedern des ständigen Chors des Musikmai bestand, war von Maestro Morosini tonschön und sicher eingeübt. Die Form des Spiels hatte Max Hofmüller in kluger Weise ebenso aus der Musik wie aus dem

Drama heraus gewonnen. Wegen der gegenwärtigen Beförderungshindernisse wurde hier der Bühnenrahmen der Mailänder Scala verwendet, der durch seine Nüchternheit und die unwahrscheinliche Höhe des Gefängniskellergewölbes leider ziemlich enttäuschte. Wundervoll musizierte unter dem Stab Dr. Karl Böhms die Staatskapelle. Für die virtuose und dramatische Wiedergabe der großen „Leonoren"-Ouvertüre, die wie üblich — aber bekanntlich ohne innere Berechtigung — vor dem letzten Bild eingelegt wurde, heimsten Orchester und Dirigent einen rauschenden Sonderbeifall ein. An den Aktschlüssen quittierte das so gut wie ausverkaufte Haus durch begeisterte Zustimmung; es unterbrach die Aufführung wiederholt auch bei offener Gardine durch Beifall.

Für die beiden Wiedergaben des „Rosenkavalier", der sich seit langem der besonderen Gunst der italienischen Opernfreunde erfreut, war das rund 5000 Besucher fassende Teatro Comunale schon mehrere Tage vorher mehr als ausverkauft. Da das Werk natürlich in der seit der Dresdner Uraufführung von 1911 überlieferten authentischen Gestalt, auch mit der gesamten Rollerschen Originalausstattung, vorgeführt wurde, dürfen wir uns hier auf bloße Andeutungen der Florenzer Eindrücke beschränken: Margarete Teschemacher entzückte als Marschallin durch den Reiz ihrer Stimme wie ihre verständnisinnige Einfühlung in die Rolle des resignierenden Weibes. Elisabeth Höngen entzückend als schmachtender Octavio, Kurt Böhme ein Lerchenau, der die Drastik der Rolle gerade in den richtigen Grenzen hielt; Jos. Herrmann und Maria Cebotari gleichfalls schätzenswert als Faninal und Sophie; die kleineren Rollen waren bei Hilde Clairfried (Marianne Leitmetzerin), Helene Rott (Annina), Karl Wessely (Valzecchi), Lorenz Fehenberger, der als Sänger mit seinem leuchtenden Tenor entzückte, und bei einigen andern in den besten Händen. Ein kleiner Dresdner und der Florenzer Chor wirkten in bestem Einvernehmen zusammen. In anschmiegsamem und gelöstem Spiel bekundete das Orchester unter Dr. Böhm wieder seine große Kunst, und Heinz Arnold überwachte das Spiel in treuer Erfüllung der Tradition seiner Bühne. Die Besucherschaft nahm den „Rosenkavalier" noch wärmer als den „Fidelio" auf, was sich zweifellos aus der Tatsache erklärt, daß das *Strauß*sche Werk in Musik und Handlung dem Ideal, das dem Südländer von der Oper vorschwebt, näher steht als jener.

Von den sonstigen Aufführungen bis Mitte Mai, da diese Zeilen geschrieben werden, sei hier vorläufig nur noch der prachtvollen Wiedergabe des *Mozart*schen „Don Juan" kurz gedacht. Dabei stand mit den Damen Caniglia (Donna Anna), Favero (Zerline) und Danco (Donna Elvira), sowie den Herren Stabile (Don Juan), Albanese (Don Ottavio), Pasero (Leporello), Mongelli (Masetto) und Tajo (Komtur) das denkbar erlesenste Ensemble auf der Bühne, das Italien heute für das Werk aufzubringen vermag; Guido Salvini leitete in den phantasievollen Bildern A. Calvos das Spiel, und Herbert von Karajan, der sich hierzulande binnen knapp zwei Jahren bereits eine große Verehrerschaft erobert hat, erbrachre die Partitur in der ihm eigenen mitreißenden und dennoch den Stil der Musik streng wahrenden Art zum Klingen. (Schluß folgt.)

ITALIENISCHE MUSIKWOCHE IN FRANKFURT / Main.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

In einem Orchester-Konzert, einer Opern-Aufführung, drei Kammermusik-, einer Kulturfilm-Veranstaltung und Vorträgen gab die in Frankfurt/Main unter Schirmherrschaft von Gauleiter Reichsstatthalter G. Sprenger im Beisein von Fürstlichkeiten und sonstigen hohen Persönlichkeiten stattgehabte Italienische Musikwoche einen interessanten Überblick über das Musikschaffen des uns verbündeten Staates.

In der die Woche eröffnenden Ausstellung „Schöpferisches Musikleben der Gegenwart in Italien" (Wandelhalle des Opernhauses) wiesen Generalintendant H. Meißner, Rektor der Universität Prof. Dr. Platzhoff und der Leiter der Frankfurter Ortsgruppe der Dante-Gesellschaft Prof. Dr. Lombardi auf die traditionelle Pflege italienischer Musik in Frankfurt/Main, die politisch-historische Verbindung Deutschland-Italien und auf die erstmalig in solcher Vollständigkeit im Ausland gezeigte Ausstellung hin. Nicht weniger als 80 Komponisten waren hier in Wort, Bild, Werk usw. durch Manuskripte, knappe Lebensläufe, Bühnenbildentwürfe und -Photos von A. R. Mohr mit künstlerischem Geschmack zusammengefaßt worden. — Das Orchesterkonzert (Frankfurter städt. Orchester) unter Leitung des impulsiven Dirigenten Angelo Questa, einer starken Künstlerpersönlichkeit mit ausgeprägtem klanglichem und rhythmischem Gefühl, beweglicher und differenzierter Zeichengebung, mit welcher er jeden Stoff zu straffen weiß, vermittelte 2 „Symphonische Dichtungen" entgegengesetztester Haltung: *Viktor de Sabata* (1892) „Gethsemani" und *C. A. Pizzini* (05) „Al Piemonte". Ist erstere eine melodie- und harmoniegesättigte, erst allmählich aus schildernder Lieblichkeit sich zum seelischen Erfassen des Stoffes aufreckende Musik, so imponiert die zweite durch ihre markante Ausdrucksweise, die Freude am Farblichen, die Wucht und Kühnheit realistischer Schilderung. Dazwischen führte ein „Notturno" der neapolitanischen Komponistin *Emilia Gubitoso* (87) dank seiner in Wohllaut getauchten und dennoch mit modernsten Mitteln gestalteten, in knappem Maß verhaltenen

Originalität ein apartes Eigenleben. — Für zwei Klavierkonzerte ſetzte ſich Carlo Viduſſo mit ſouveräner Technik, feiner Anſchlagskultur und natürlicher Muſikalität ein: In den ausgeſprochen ſchön klingenden „Geſängen des Hochſommers" breitet *Pizzetti* zunächſt auf rauſchender Harmonik weite Flächen impreſſioniſtiſcher Stimmungen aus, verſteht aber mit gleicher Gewandtheit Volksliedhaftes und neue Tonſprache einzumiſchen und umgeht immer geſchickt die Grenze zur Trivialität. *Caſellas* (83) „Scarlattiana" iſt ein ſpritziges, ganz dem alten Stil huldigendes Werk, das im „Paſtorale" mit ſeinen linearen Gängen und Imitationen am aparteſten wirkt, nur gegen Schluß nicht ganz die künſtleriſche Höhe wahrt. — In die Vortragsfolge der Kammermuſik führte ein Vortrag von Prof. Vincenco Davico ein, einem Reger-Schüler, der vor 30 Jahren das Leipziger Konſervatorium abſolvierte. In kurzen Worten gab der Sprecher, neben einer Würdigung der deutſchen Muſik, einen Überblick über die Entwicklung der italieniſchen Muſik aus den Anfängen der Kirchenmuſik, deren Verfall, die Blüte der Oper und ſchließliche Wiedergeburt der abſoluten Muſik mit Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Jetztzeit. Kurze Einführungen in Leben und Werk der aufgeführten Meiſter ſpannten jeweils eine willkommene Brücke. In Liliana Vallazza lernte man eine junge Pianiſtin allererſter Qualität kennen. Sie ſtellt ihre überlegene Technik völlig in den Dienſt des geiſtigen Gehaltes der gebotenen Werke und erwies ſich in allen Sätteln reſtlos ſicher. *Vivaldis* in der Stradalſchen Bearbeitung (unter Friedemann Bach) bekanntes Orgelkonzert ſpielte ſie in einer Bearbeitung von Caſella mit meiſterhafter orgelmäßiger Wucht und Regiſterkunſt des Anſchlags, *Clementi* (aus der h-moll-Serenade) mit perlender Virtuoſität und eine „Toccata" von *Caſella,* die gleich einem Perpetuum mobile daherſprudelt, alle Härten organiſch wachſend und löſend, als phänomenale Gedächtnisleiſtung. In „Tre pastorali d'autonno" von Davico (89) aus der Welt Debuſſyſchen Impreſſionismus' mit unvergleichlicher Plaſtik des Programmatiſchen und Formalen geſtaltet, entwickelte die junge Künſtlerin dynamiſche Senſibilität und Charakteriſtik. Ines Alfani-Tellini, Sopran, meiſterte mit weiſer Beherrſchung und Technik ihr im Hochſchulſaal beſſer als in dem des Reichsſenders zur Geltung kommendes umfangreiches Organ in einem reichhaltigen Repertoire, dem ſie durch ſeeliſche Vertiefung zu packender Wiedergabe verhalf. Über die Altmeiſter *Ceſti, Caldara, Cariſſimi* und *Scarlatti* führte ſie zu den die Vergangenheit zutiefſt erfaſſenden *Malipiero* (1877), *Reſpighi* (79) und *Caſella* (83), dem kompromißloſen *Alfano* (77), dem zeichneriſchen *Davico,* dem tiefſchürfenden *Napoli* (1911), dem charakteriſtiſchen *Pizzetti* (80), dem an großen Vorbildern geſchulten *Lombardi* (06) und *Saponaro* (06) und dem der Volks- und Kirchenmuſik verhafteten *Perſico* (1892). Liliana Vallaza war dieſen verſchiedenartigſten Geſängen eine prachtvolle Klavierpartnerin. — Das Frankfurter Lenzewski-Quartett ſetzte ſein tonſchönes, geiſtig und techniſch kultiviertes Zuſammenſpiel ein für eine „Suite über eine alte Arie", in welcher *Reſpighis* Liebe zur Neuerweckung alten Muſikgutes eine ſchöne Blüte trieb, ferner „Cantari alla madrigalesca" von *Malipiero* und ein Streichquartett von *Margola* (08). Malipiero verzichtet ſtreckenweiſe auf Klangſchönheit zugunſten der Linie und Charakteriſtik, vermiſcht im- und expreſſioniſtiſche mit ganz neuen Ausdrucksmitteln und bleibt immer rhythmiſch und harmoniſch intereſſant; ein von ſtarkem Impuls und Willen beherrſchter, eigenwilliger Kopf. Ähnlich Margola mit ſeiner rhythmiſch pointierten, ſtark linearen Behandlung des melodiſch und formal beherrſchten Elementes.

Beſonders ſtimmungsvoll war eine im Kloſterhof der Karmeliter abgehaltene „Italieniſche Abendmuſik". Hier war es zunächſt Hermann von Beckerath, der mit *Marcello, Frescobaldi* und *Boccherini* hervorragende Proben ſeines überlegenen Celloſpieles und ſeiner reifen Künſtlerſchaft erbrachte und in Nadina Ferreri eine zur Kammermuſik mehr denn zum Soloſpiel (*Scarlatti, Sgambati*) berufene Partnerin zur Seite hatte. In Pacifico Brunelli lernte man einen lyriſchen Tenor von unerhörter Weichheit, dynamiſcher und ſprachlicher Kultur kennen. Er feierte in Geſängen von *Caccini, Pergoleſi, Bucci* und den leichtergewogenen von *Wolf-Ferrari, Toſti, Boſſi* und *Billi* wahre ſtimmliche Triumphe. Wolfgang Bruggers Klavierbegleitung war auf feinſte Schattierungskunſt abgeſtimmt. Dieſe kam auch ſeinem Soloſpiel, einer reizvollen, im guten Sinn anſprechenden Sonatine von T. Garagiulo ſehr zuſtatten. In der feſtlichen Aufführung der „Bohème" im Opernhaus befeuerte der italieniſche Gaſtdirigent Angelo Queſta das in Coba Wackers, Klara Ebers, Jakob Sabel, Rudolf Gonſzar, Mrakitſch und Ebert be- und anerkannte Frankfurter Opern-Enſemble zu einer Spitzenleiſtung von faszinierender Wirkung. — Im Ufa-Theater liefen 3 durch prachtvolle Aufnahmen imponierende Kulturfilme: „Die Küſte der Poeten", „Brunnen von Rom" mit der vom römiſchen Symphonie-Orcheſter geſpielten gleichnamigen Muſik von Reſpighi, und der mit ſtarken dramatiſchen Akzenten geladene Cellini-Film „Flammen in Florenz". — Eines Empfanges des königl. italien. Generalkonſuls in den Räumen der Caſa d'Italiana wäre noch zu gedenken. Hier gaben Elſe Lampmann (Alt), P. Brunelli (Tenor) und Wolfgang Brugger (Klavier) die muſikaliſche Umrahmung des Geſellſchaftlichen.

Zusammenfassend war der Eindruck der Italienischen Musikwoche der einer verehrungsvollen gegenseitigen Freundschaft Deutschlands - Italiens, und eines tiefen Interesses für die in satter Farblichkeit leuchtende italienische Musik.

BULGARISCHE WOCHE IN FRANKFURT/Main.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die in gegenseitigem Künstleraustausch (besonders der Opernensembles Ffm-Sofia) schon lange gepflegten kulturellen Beziehungen Deutschland-Bulgarien kamen nun — durch das politische Gleichgerichtetsein der Freiheitsideen beider Völker vertieft — in der Bulgarischen Woche zu Ffm erneut zum Ausdruck. Neben der feierlichen Eröffnung im Kaisersaal des Römers, wo Spitzen beider Staaten und der Stadt Ffm Begrüßungsworte und solche über beiderseitige geschichtliche und kulturelle Verbindung und Freundschaft fanden, bekundeten sich diese in einem Studententreffen in der Universität und vor allem, als Höhepunkt dieser Art, in dem von der Kreisleitung der NSDAP veranstalteten Deutsch-Bulgarischen Abend im Saalbau. Fesselten dort Vorträge über „Bismarck und Bulgarien" (Prof. Dr. Platzhoff) und „Die Byzanz und Bulgarien" (Prof. Dr. Dölger), so hier der Wettstreit der bulgarischen und deutschen Wehrmachts-Musikkorps in Märschen und Volksmusik der beiderseitigen Chöre mit nationalen Volksliedern. Von den Bulgaren war es der Studenten- und Arbeiter-Chor, Leitung Dr. Romansky, von den Deutschen der Chor des Musischen Gymnasiums Ffm, Leitung Prof. Dr. Kurt Thomas; beide mit chorischer Kultur und Disziplin zur Stelle. Ferner neben einer Mädchentanzgruppe des BdM-Werkes „Glaube und Schönheit" je eine deutsche und eine bulgarische Volkstanzgruppe, von Volksinstrumenten begleitet, welche in ihren bunten Trachten bodenständigen Brauch zeigten. Die Deutschen sind gemütvoll, die Bulgaren voll sprühendem Temperament. Ein mit reifem Vortrag von der Tochter des Vizekonsuls rezitiertes Gedicht, arteigene Lieder von *Spasov* und *Christov* von Tichomir Tichovs tragfähigem Bariton vermittelt (am Flügel: Ljuba Entschewa) vervollständigten die Folge. In zwei Solostücken von *Pipkov* und *Tscherkin* bewies Ljuba Entschewa federnde Elastizität des Technischen. Es kam hier besser zur Geltung als in dem Symphoniekonzert des Frankfurter städt. Orchesters, wo ihr überschäumendes Temperament *Webers* f-moll-Konzertstück zu so brillanter Wiedergabe brachte, daß der seelische Unterton lediglich dem von Frz. Konwitschny sicher geleiteten Orchesterpart vorbehalten blieb. Mit straffen Zeitmaßen bot Konwitschny dann das Meistersinger-Vorspiel und eine weniger auf Einzelkontraste denn auf Gesamtwurf zielende, prägnante Wiedergabe des *Straußschen* „Till Eulenspiegel". Den 2. Teil des Programmes leitete der an der Frankfurter Oper beschäftigte Kapellmeister Dr. L. Romansky. Die Farbigkeit des Richard Straußschen Orchesters wurde hier von *Stojanov* (02) in einer grotesken Suite in 4 Sätzen „Baj Ganju" übernommen. Apart, ohne wesentlich neu zu sein, bedingt durch den Stoff nicht immer frei von Trivialität, bietet der Autor hier ein Stück mit letzter Intensität ausgedrückter Programmusik, die ihr Bestes im letzten Satz gibt. Ebenfalls meisterlich instrumentiert, ehrlich und warmherzig empfunden und voller Lebensfülle sind die „Drei Skizzen" von *Nenov* (02). Eine Konzertouverture „Balkan" von *Stainoff* (96) imponiert in ihrer ernsten Schwere und Vertieftheit, ihrer aufblühenden Melodik und vornehmen Leidenschaft, leidet jedoch im Gesamteindruck unter ihrer Länge. Dr. Romansky war seinen Landsleuten ein aus großer Gestaltungskraft schöpfender, begeisterter und verantwortungsbewußter Mittler. — Kammermusik und Dichtung kamen in einer Morgenfeier zu eindrucksvoller Geltung. Hier sang Else Lampmann (Ffm, Alt), am Flügel Wolfg. Brugger, und Tichomir Tichov (Bariton), am Flügel Dr. Romansky, meist aus dem Volkslied geborene, durch Verarbeitung zum Kunstlied erhobene, zwischen Melancholie und leidenschaftlichem Aufbäumen wechselnde, dramatisch gestaltete Lieder von durch die Harmonik bedingtem eigenartigem Reiz von *Nenov, Zankov, Christov, Stanov, Pipkov* und *Romansky*. Das Lenzewski-Quartett spielte ein tief- und edel empfundenes Adagio aus dem 3. Streichquartett von *Wenelin Stojanov* und ein fast aus primitiven Anfängen zu manch interessanter Führung findendes Andante und das ungleich wertvollere Rondo aus dem C-dur-Streichquartett Nr. 2 von *Marin Goleminov*. Gerade die streckenweise Gleichförmigkeit in der thematischen Verarbeitung gibt der bulgarischen Musik jenen arteigenen Reiz und Zauber, der hier von dem Lenzewski-Quartett mit bewundernswerter Einfühlung enthüllt wurde. Mit sprachlich wundervollen Dichtungen von *Bagrjana, Jaworov, Slaweikov* und einem Volkslied erzielte der junge, ausgezeichnete Gestalter Wolfgang Büttner vom Schauspielhaus Ffm unerhört packende Wirkungen, während Ellen Daub mit ihrer auf alter Technik basierenden singenden Vortragsweise pastellgetönte Landschaftsbilder aufrollte. — Bei der Eröffnung einer in Wort und Bild das bulgarische Theaterleben beleuchtenden Ausstellung in der Wandelhalle des Schauspiel-

5

hauses spielten Mitglieder des Krauß-Quartettes (am Flügel Romansky) einen Satz aus *Pipkovs* Klavierquartett und Coba Wackers vom Opernhaus Ffm sang Lieder von *Dimitrov* und *Christov*. Intendant H. Meißner, Operndirektor Stainov u. Presseattaché Dr. Popoff vertieften mit Worten diese besinnliche Feierstunde. Ihr folgte eine Aufführung der von Stammler übersetzten, mit Humor und Naivität gewürzten Komödie „Die Schwiegermutter" von *Strachimirow*. In der Regie Michals und dem Bühnenbild Steinbachs stellte das bewährte Frankfurter Schauspiel-Ensemble eine in allen Zügen gut getroffene Vorstellung heraus. — Als Gipfelpunkt national-bulgarischen Musikempfindens muß das von der Tanzgruppe der Nationaloper Sofia gebotene Tanzdrama „Nestinarka" („Die Feuertänzerin") von *Goleminov* im Opernhaus gelten. Hier tat sich das ganze Wunder einer uns durch Religiosität und Gemütstiefe innerlich nahen, durch leidenschaftlichen Fanatismus und Kult ferner gerückten Wesensart auf. Daneben aber auch die ganz aus dem Volkstum und Tanz geborene Musik, die wiederum auf der Bühne mit jedem Ton und jeder Phrase in Gebärde des Tanzes aufgelöst scheint und so zu einem nahtlosen Guß von packender Einheitlichkeit verschmolzen wird. Die Musik Goleminovs, bei aller Charakteristik und modernen Instrumentationseffekten wohlklingend, arbeitet mit starken Akzenten und ausdrucksvollen Farben. Die ethisch hochstehende Handlung (nach einer Erzählung von Petkanov) wurde von den über meisterliche Gelöstheit der Glieder und des ganzen Technisch-Tänzerischen verfügenden Darstellern (unmöglich die Namen hier alle zu nennen) mit solch realistischer Eindringlichkeit in Mimik und Gebärde gesetzt, daß sie in Tuzsusovs prägnanten Bühnenbildern unter Regie Zankovs und der impulsiven Stabführung Naidenovs das Publikum in Bann schlug. — Eine bulgarische Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut unter Ansprachen des Presseattachés Dr. Popoff als Vertreter des königl. Gesandten, Berlin, und des kgl. Generalkonsuls Dr. h. c. Teves eröffnet, gewährte einen Einblick in das bulgarische Kunstgewerbe der Metall-, Leder-, Töpfer-, Stick-, Web- und Holzarbeiten, ferner sah man ebenso prunkwie kunstvolle bunte Trachten, malerisch gruppiert, Teppiche und Entwürfe, Bücher, Gemälde, Photos aus Stadt- und Landleben, alte Musikinstrumente usw. Und über allem schienen die Büsten des Königspaares zu wachen und an den Kiosken angebrachte bulgarische Sinnsprüche gaben den Räumen eine nicht nur von der Arbeit sondern auch von dem Geist des Volkes durchwehte Atmosphäre. So wie die ganze Woche einen geschlossenen Eindruck des Künstlerischen und Politischen, eine glückliche Vereinigung von Geist und Materie bot.

DEUTSCH-ITALIENISCHES MUSIKFEST IN MÜNSTER.

3.—17. Mai 1942.

Von Dr. Heinrich Sievers, z. Zt. Münster.

Das überaus rege Musikleben Münsters, das durch die Verpflichtung des Lübecker GMD Heinz Dressel einen der Tradition würdigen Führer erhalten hat, erlebte seinen Höhepunkt mit einem Deutsch-italienischen Musikfest, das in Arbeitsgemeinschaft mit der Universität, dem Städtischen Musikverein, den Städtischen Bühnen, dem Westfälischen Kunstverein und dem von GMD Dressel gegründeten „Studio" (zur Pflege junger Musik) in sorgsamer Vorbereitung verwirklicht werden konnte. Trotz der Beschränkungen, die der Krieg in personeller aber auch in räumlicher Hinsicht gerade der Stadt Münster auferlegt hat, war dies Musikfest ein wertvolles Ergebnis gemeinschaftlichen Strebens und Wollens. Das bewies nicht nur die hohe Qualität der Darbietungen, sondern vor allem auch der Geist, der die Ausführenden und Genießenden gleichermaßen beseelte

Aus der Fülle des Gebotenen ragte in erster Linie der Name *Respighi* hervor. Seinem Schaffen galten die markantesten Werke der festlichen Tage. Günther Gugel (1. Konzertmeister des Städt. Orchesters) spielte die h-moll-Violinsonate, von Dr. Herm. Enßlin, der auch über Respighis Bedeutung sprach, ebenbürtig begleitet. Annetheres Kraus sang mit innerer Beseelung des Meisters „Il Tramonto" (nach Worten von Schelley). Neben dem feingefügten „Trittico Botticelliano" war die Wiedergabe des „Gregorianischen Konzertes", das die Violinistin Guila Bustabo unter GMD Dressel mit außerordentlichem Klangsinn und mitreißender Virtuosität erstehen ließ, ein starker künstlerischer Erfolg.

Eine ungemeine Bereicherung der Tage war die Verpflichtung des römischen Gastdirigenten Ottavio Ziino, dessen sattelfestes Können sich in einem bunten Strauß italienischer und deutscher Musik bestätigte und dessen künstlerische Bedeutung am spürbarsten in der Interpretation des *Respighi*schen Klavierkonzertes wurde. Hierbei erwies sich der Pianist W. Schaufuß-Bonini als wahrhaft meisterlicher Könner, der dem schwierigen Solopart Glanz und Bravour verlieh.

Neben kleineren, nicht immer bedeutenden Werken von *Bossi, Nardio, Pizetti, Calabrini* und *Casella* fesselten drei Abende, an denen die Univ.-Prof. Dr. Dörries, Dr. Wackernagel und Dr. habil. Rieger über Italiens Beziehungen in künstlerischer wie geistiger Hinsicht zu Deutschland sprachen. Gerade durch diese Vorträge, die sich eines großen Besucherkreises erfreuten, wurden die musikalischen Aufführungen wesentlich vertieft, auch wenn die Themen keine direkte Verbindung zum praktisch Musikalischen anknüpften.

Zu einem triumphalen Erfolg für den Chor des Muſikvereins geſtaltete GMD Dreſſel *Wolf-Ferraris* abendfüllendes Chorwerk „La vita nuova" (nach Texten von Dante). Die Wirkung dieſes ſchon um 1903 entſtandenen, mit allen Vorzügen und Nachteilen der Spätromantik ausgeſtatteten Werkes, ging in erſter Linie von der ſorgſamen Einſtudierung aus. Der Bariton Horſt Günther und die Sopraniſtin Edith Laux vertraten die Solopartien mit einfühlſamer Sicherheit.

Zum Schluß der ereignisreichen Tage trat die Städtiſche Oper, die behelfsmäßig in der Stadthalle untergebracht iſt, mit *Roſſinis* „Die Italienerin in Algier" hervor. Hans Strohbach löſte geſchickt die ſzeniſche Geſtaltung aus den Gegebenheiten des akuſtiſch günſtigen Konzertſaales und unterſtrich damit die muſikaliſche Einſtudierung, die Wolfgang Rößler betreute. — Im hiſtoriſchen Rathausſaal gab das Strub-Quartett mit Werken italieniſcher und deutſcher Meiſter den Ausklang; dabei blieb *Beethovens* Streichquartett Werk 132 (Dankgeſang) unbeſtritten der erſchütternde Höhepunkt.

„ZEITGENÖSSISCHES DEUTSCHES OPERNSCHAFFEN" IN STUTTGART.

Von Prof. Alexander Eiſenmann, Stuttgart.

Dem Leiſtungswillen und der Leiſtungsfähigkeit der Württembergiſchen Staatstheater iſt es gelungen, den Opernſpielplan auf die Dauer von vollen vier Wochen mit Werken, die aus dem Schaffen der gegenwärtigen Zeit hervorgegangen ſind, zu beſtreiten. Nicht daß es dabei auf das Allerneueſte abgeſehen geweſen wäre — es handelte ſich weder um eine Ur- noch um eine Erſtaufführung — es ſollte einfach gezeigt werden, wie vielerlei Kräfte am Werke ſind, die die Verjüngung der deutſchen Oper beſorgen und es blieb deshalb ſelbſt das bewährte Repertoireſtück der älteren Richtung aus dem Spielplan gänzlich ausgeſchieden. Nur Zeitgenoſſen führten das Wort und elf Werke kamen an die Reihe. Auch ein Schlänglein von Operette hatte ſich eingeſchlichen, um das Dutzend vollzumachen, eines von der harmloſen Gattung, die rein zur Unterhaltung dient. *Richard Strauß* war am ſtärkſten beteiligt. Billigerweiſe. Mit vier Werken, in denen ſich die Vielſeitigkeit des Meiſters deutlich offenbarte, denn weder deckt ſich „Ariadne" mit dem „Roſenkavalier" noch „Arabella" mit „Daphne", ſondern nimmt jede der vier Opern ihren beſonderen Platz ein. *Pfitzners* „Paleſtrina" durfte ſelbſtverſtändlich nicht fehlen, deſſen Beſitzes ſich auch noch ſpätere Geſchlechter mit Stolz rühmen werden und der ſie vielleicht — uns kann es nur recht ſein — zu Rückſchlüſſen verleitet, die zu einem ſehr günſtigen Urteil über den Zuſtand des ehemaligen Opernweſens und die gehobenen Anſprüche des damaligen Publikums an ein muſikaliſches Kunſtwerk führen könnten. Mit *Paul Graeners* wertvollem „Friedemann Bach" war die Wahl auf eine der erfolgſicherſten neueren Opern gefallen, mit dem „Dr. Johannes Fauſt" von *Hermann Reutter* auf eine Schöpfung, in der ſich eigenes Leben regt und die auch darum Beachtung verdient, weil ſie Volkstümlichkeit anſtrebt und auf dieſem Wege tatſächlich ſchon weit gelangt iſt. Mit Glück nähern ſich demſelben Ziele, wenn auch mit gänzlich verſchiedenen Mitteln, *Othmar Gerſter*, deſſen „Enoch Arden" aus geſundem Holz geſchnitzt iſt, und *Joſeph Haas* bei ſeinem „Tobias Wunderlich". Der gewagte Verſuch, die Legendenwelt mit dem Realiſtiſchen und nahezu Poſſenhaften zu verquicken, iſt Haas, der ganz unbefangen arbeitet, ſehr gut gelungen. Auf ganz friſchem, vorher noch kaum betretenem Boden ſtehen wir bei *Orffs* „Carmina burana" und bei dem „Joan von Zariſſa" von *Werner Egk*. Bei beiden Werken ſpielt noch etwas Problematiſches mit, man wird ihnen aber, wie jetzt verſchiedentliche Aufführungen gezeigt haben, viel eher gerecht, wenn man auf das hinweiſt, was darin gefunden, als auf das, was darin geſucht iſt. Orff hat entdeckt, daß, richtig angewendet, auch ganz primitive Mittel ihren Zweck erreichen, Egk, der das Fantaſtiſche und Dämoniſche liebt, und kühn vorgeht, löſt ſich von Bindungen und ſtößt in einen Bereich vor, der ihn um einen guten Schritt über Solche hinausgebracht hat, die noch ängſtlich zögern und nicht recht wiſſen, wie weit ſie ſich getrauen ſollen. Die oben angeführte Operette war „Die Nacht mit Caſanova" von *Franz Grothe*.

Für die künſtleriſchen Kräfte an der Stuttgarter Oper bedeutet die Durchführung des weitreichenden Planes — man bedenke: mitten im Kriege! — eine Belaſtungsprobe. Auch deſſen konnte man nicht ganz ſicher ſein, ob die Spannkraft des Publikums ungeſchwächt die gleiche vom Beginn des Zyklus bis zu ſeinem Ende ſein werde. Wenn ſich nun zeigte, daß jede Befürchtung unnötig geweſen, ſo wirft das ein gutes Licht auf die künſtleriſche Leitung unſerer Oper, denn dieſe hat — an ihrer Spitze Generalintendant Guſtav Deharde — ſeit Jahren ſchon dafür geſorgt, daß ſich bei den Theaterbeſuchern auch das Verſtändnis für das Neue und Ungewohnte entwickelte und das wiederum gelang, weil jedes Werk eine ſeinem beſonderen Geiſt entſprechende Inſzenierung gefunden hat, die den Kern der Sache trifft und weil die Beſetzungsfrage ſo gut wie keine Schwierigkeit machte. Namen wären viele zu nennen, ſo viele, als es in elf Bühnenwerken Rollen gibt, alſo muß davon Abſtand genommen werden. Eine Ausnahme ſei bei den künſtleriſchen Leitern geſtattet, da auf ihnen die Verantwortung für den Verlauf mehr als eines einzigen Abends lag, ſo, außer bei Guſtav Deharde, bei dem gaſtweiſe mitwirkenden Intendanten H. E. Mutzenbecher, deſſen Strauß-

inszenierungen den künstlerischen Kredit unserer Oper um ein Wesentliches vermehren, sodann bei den Dirigenten GMD Herbert Albert und den KM Alfons Rischer und Josef Dünnwald.

Das wichtigste Ergebnis der Stuttgarter Wochen ist, daß sich die Zusammenarbeit von Theater und Publikum bewährt hat. Es wird in demselben Geist, der diese feste Bindung zustandegebracht, weitergearbeitet werden, um die Zukunft und um das Schicksal der Oper, die sich solch lebendiger Pflege erfreut, braucht uns nicht bange zu sein.

ROBERT SCHUMANN-FEST 1942.

Von Paul Eibisch, Zwickau.

Das vom Leiter der Robert Schumann-Gesellschaft, Oberbürgermeister Dost, wagemutig auf acht Tage ausgedehnte Schumannfest 1942 wurde zu einem kulturellen Ereignis für den ganzen Sachsengau. Noch in keinem Jahr war es so von der breiten Bevölkerung miterlebt worden wie diesmal, noch nie auch fand es so die Beachtung aller maßgeblichen Behörden. Vertreter hatten entsandt: Reichsminister Dr. Josef Goebbels (Oberregierungsrat Rentrop), das Amt Rosenberg (Dr. Boetticher), Reichsstatthalter Mutschmann (Oberregierungsrat Lindner) und die RMK (mehrere Amtsleiter). In der Jahresversammlung der Robert Schumann-Gesellschaft sprach Oberbürgermeister Dost über deutsche Kulturarbeit im Kriege als seelischen Kraftquell zur Erringung des Endsieges. Weiter ging er auf die Kulturpläne der Robert Schumann-Stadt ein, die jetzt schon in Angriff genommen und nach dem Siege verwirklicht werden. Amtmann Leichsenring erstattete den Jahresbericht. Bemerkenswert war die Mitteilung des Regierungsvertreters, die Schumannfeste fortan in die Obhut des Sachsengaues zu nehmen. Mit dem Schumannpreis von 1942 wurde MD *Paul Gerhardt*, der Altmeister der Zwickauer Organisten, für das Gesamtwerk seiner Kompositionen ausgezeichnet. Der Jahresversammlung folgte ein Gemeinschaftssingen der Zwickauer Schulchöre im Musiktempel. Die jugendfrischen Lieder des 400 Stimmen umfassenden Chores hatten eine große Hörermenge angelockt. Im Schumann-Museum zeigte Dr. von Arps-Aubert in einer Sonderschau „Robert Schumann und Zwickau". Der Abend brachte einen Vortrag von Oberstudiendirektor Dr. Dietering-Zwickau über Schumann und sein Wirken und Kammermusik des Mozarteum-Quartetts. Die Salzburger Gäste beglückten mit vollendet ausgeglichenem Zusammenspiel.

Neue Werke erklangen in einem Instrumentalabend, den MD Kurt Barth mit dem städt. Orchester veranstaltete. Der Leipziger *Fritz v. Bose* zeigt sich in seinen Variationen über ein Schumannthema als eine abgeklärte, poetisch vornehme Natur. Den von Innigkeit erfüllten Gedanken wandelt er in reizvoller Weise ab, ohne sich indes all zu weit vom Thema zu entfernen. Die knappen Ausmaße, der melodische Reichtum und die gediegene Instrumentation machen das Werk zu einer Kostbarkeit romantischer Grundhaltung. Jugendlich temperamentvoll und doch streng formgebunden gibt sich *Helmut Bräutigam*. Seine dreisätzige „Orchestermusik" ist die Arbeit eines musikalischen Feuerkopfes, der mit intuitiver Sicherheit die Sprache des modernen Orchesters spricht. Seine überschäumenden Gedanken kleidet er gern in die von der jungen Generation bevorzugten Formen des Barock, ohne sich von ihnen beherrschen zu lassen. Suitenartig rauschen die Sätze vorüber: ein draufgängerischer Einleitungssatz, in dem zu einem herausfordernden Trompetenmotiv besänftigende Streicher- und Holzbläsermelodien erklingen, ein weitgeschwungener langsamer Satz mit wunderfeinen Nebenlinien und ein erdhaft derbes Rondo über einen Egerländer Volkstanz. Kurt Barths überragende Gestaltungskunst kam den Neuheiten sehr zugute. Mit der hinreißend dargebotenen 4. Sinfonie von *Schumann* in ihrer Urfassung von 1841 erwies sich der städtische MD erneut als ein Dirigent von Format.

Dem unbekannten *Schumann* und *Brahms* war ein Liederabend mit Gerhard Hüsch gewidmet. Die reife Vortragskunst des begnadeten Sängers gestaltete auch jene Gesänge zu einem Erlebnis, die nicht so leicht wie die bekannten Liederperlen zu formen sind. Am Flügel begleitete Karl Kohlmeyer-Zwickau in glänzender Weise. Den Sinfoniker Schumann in herrlichstem Lichte gezeigt zu haben, war das Verdienst des Deutschen Philharmonischen Orchesters aus Prag mit GMD Joseph Keilberth. Ouvertüre, Scherzo und Finale, die Genoveva-Ouvertüre und die C-dur-Sinfonie erklangen in einer Pracht, die in Wagners Nähe wies. Geballte Kraft und erdenferne Verträumtheit waren die Kennzeichen in der schlechthin vollendeten Wiedergabe des bedeutenden Dirigenten. Ludwig Hoelscher spielte in der gleichen künstlerischen Vollkommenheit das Cellokonzert.

Eine Wiederholung des Oratoriums „Glaube an Deutschland" von *Kurt Barth* hatte wiederum stürmischen Erfolg, genau wie die UA vor wenigen Wochen, über die wir im Juni-Heft berichteten. Chorische Darbietungen brachten ferner die gemischten Chöre (Zwickauer Kammerchor unter Paul Kröhne und die Männnerchöre des DSB), die am 14. 6. zu einer Chorfeier auf dem Hauptmarkt aufmarschiert waren (Hänig, Conrad). Nach den markanten Gesängen schloß Oberbürgermeister Dost mit einer Ansprache das glänzend verlaufene Schumannfest 1942.

URAUFFÜHRUNG

LEO JUSTINUS KAUFFMANN: DIE GESCHICHTE VOM SCHÖNEN ANNERL

Uraufführung in Straßburg.

Von Dr. Ernſt Stilz, Straßburg.

Die Uraufführung der Oper „Die Geſchichte vom ſchönen Annerl" von *Leo Juſtinus Kauffmann*, die zweite Opernuraufführung dieſer Spielzeit, war ein Ereignis für Straßburg und ein ausgeſprochener, ehrlicher Erfolg für den elſäſſiſchen Komponiſten. Dabei iſt das Textbuch, das ihm E. Reinacher und E. Bormann nach der rührenden Novelle Brentanos geſtaltet haben, nicht einmal beſonders „wirkungsvoll". Es fügt in 9 loſen Bildern die wichtigſten Etappen der Brentanoſchen Handlung aneinander, verdichtet aber — und ſpricht damit unſere Zeit beſonders an — die Grundidee Brentanos von der Ehre zu ſtärkſter Prägnanz: Sie wird zur „Ehre aus heiligem Dienſt und heiliger Aufgabe", zur vaterländiſchen Pflicht.

Auch die Muſik Kauffmanns zielt an keiner Stelle auf äußere Wirkung; bezeichnend, daß faſt alle Bilder zart ausklingen, wenn ſie nicht durch geradezu „ſymphoniſche", die Muſik zum Hauptträger des Geſchehens machende Zwiſchenſpiele ineinander verkettet ſind. Die Grundmotive der (inneren) Handlung, Liebe — Treue, Ehre und auf der andern Seite ſinnlicher Lebensgenuß — Verführung, ſind muſikaliſch durch drei einfache, volkstümliche Weiſen, zum Teil auf altdeutſche Texte ſymboliſiert, die zu den glücklichſten Eingebungen zählen, die ich von zeitgenöſſiſcher Muſik überhaupt kenne. Dieſe drei Stücke — „Liebe, holde Treue", „Soldatenſtand iſt Ehrenſtand" und „Weiber und Federſpiel, die werden leicht zahm" — ſind die großen, ſofort eingehenden „Nummern" der Oper, die zugleich im Sinne des Muſikdramas leitmotiviſch verwandt werden. Um ſie rankt ſich der muſikaliſche Ablauf in einer eigenwilligen, ungemein bezwingenden Tonſprache, die bei aller modernen Tönung außergewöhnliche Kraft des Ausdrucks mit einem geſund-natürlichen Melos, farbigſten, faſt impreſſioniſtiſchen Klangzauber — fein die Verwendung der Bläſer in den vielfältigſten Miſchungen — mit ſparſamſter Zeichnung in wenigen ſcharfen Strichen vereint. Kauffmanns Diſſonanzen wirken weder geſucht, noch ſeine Konſonanzen verbraucht. Vielfältige Verwendung findet der Chor, als a cappella-Chor auf und hinter der Szene, als Volksliedbearbeitung (etwa bei den friſchen Landsknechtsliedern, die Beifall auf offener Szene erzwangen) und mit meiſterhaftem Orcheſterſatz. Kurz, alles deutet darauf hin, daß hier einer am Werk iſt, von dem man noch viel erwarten darf.

Bei der Aufführung frappierte die intereſſante, für Straßburg im Stil gänzlich neu-, ja fremdartige Inſzenierung, die kein Geringerer als Jürgen Fehling als Gaſt übernommen hatte. Sie ſchob die Oper bewußt auf die Ebene des unwirklichen Spiels und vermied durch größte Sparſamkeit, aber erhöhte Prägnanz aller darſtelleriſchen Mittel jede Ablenkung von der Muſik. Auch das ſtiliſierte Einheitsbühnenbild Gerd Richters und die zeitloſen, von jedem hiſtoriſchen Vorbild unabhängigen Koſtüme, alles dies ausſchließlich in Weiß und Schwarz, was nicht immer zu der farbigen Muſik paſſen mochte, gingen auf Fehlings Initiative zurück. Wenn man ſich auch nicht mit allen Einzelheiten dieſer ungewöhnlichen und ſehenswerten Inſzenierung befreunden konnte, ſo vor allem nicht mit den langen Haaren der weiblichen und den zottigen Steinzeithaarſchöpfen der männlichen Darſteller, ſo muß doch ihre unerbittliche Konſequenz bewundert werden.

Die muſikaliſche Leitung hatte Hans Rosbaud, der mit der ſorgfältigen Vorbereitung und der ebenſo geſchliffenen wie ſchwungvollen Wiedergabe der Oper der Reihe ſeiner glanzvollen Taten eine neue hinzufügte.

In den ausgezeichnet beſetzten Hauptrollen waren Nelly Peckenſen, Emil Dieber, Yella Hochreiter a. Gaſt, Wilh. Walter Dicks und Eduard de Decker beſchäftigt. Die Chöre (Hans Frank) verdienen ein beſonderes Lob. Alle Mitwirkenden, insbeſondere der Komponiſt, waren bei zahlloſen Vorhängen Gegenſtand ſtürmiſcher Huldigungen.

KONZERT UND OPER

AGRAM. Die kulturellen Bindungen zwiſchen Deutſchland und Kroatien waren ſeit jeher eng und ſtark. Es ſei z. B. daran erinnert, daß bereits 1803 die „Zauberflöte" und 1812 der „Don Giovanni" von einer deutſchen Operntruppe in Agram aufgeführt wurden. Nur die Zeit nach dem Weltkriege brachte unter den deutſchfeindlichen jugoſlaviſchen Machthabern einen fühlbaren Rückſchlag. Der neugeſchaffene „Unabhängige Staat Kroatien" dagegen ſchickt ſich an, zu alten wertvollen Traditionen zurückzukehren. Das ſpürten wir ſo recht im vergangenen Winter, dem erſten Kriegswinter hierzulande. Wir erlebten einen nicht geahnten Aufſchwung des geſamten Kulturlebens in der ſchönen kroatiſchen Metropole und ſtellen heute beglückt und ſtolz feſt, daß beſonders das deutſche Kulturſchaffen wieder ſeinen ihm gebührenden Vorrang eingenommen hat, was, das ſei nebenbei

bemerkt, dem lebhaften Kulturaustausch Kroatiens mit anderen Ländern, vor allem Italien und Bulgarien, durchaus keinen Abbruch tat.

Der Auftakt der musikalischen Veranstaltungen war zugleich ihr Höhepunkt: Der September brachte 3 Konzerte der Berliner Philharmoniker, zwei unter der Leitung von GMD Knappertsbusch, eins unter Lovro v. Matatschitsch, dem hiesigen verdienstvollen musikalischen Leiter der Staatsoper. Der weite Bogen der Vortragsfolge spannte sich von *Haydns* Paukenschlag-Sinfonie über die Klassik und Romantik zum „Till Eulenspiegel" von *Richard Strauß* und schloß zwei moderne Werke ein: *Bergers* „Rondo giocoso" und *Bersas* „Sonnige Felder". Nach diesen glanzvollen Tagen bereitete man sich auch auf kroatischer Seite auf den 150. Todestag *Mozarts* vor. 4 Konzertabende gaben Zeugnis von der sorgfältigen Pflege, die die einheimischen Kräfte — Staatskapelle, Chöre, Kammermusikvereinigungen und Solisten — der Musik des Altmeisters zuteil werden ließen. Im Orchesterkonzert ist die Wiedergabe des Doppelkonzerts Es-dur für 2 Klaviere hervorzuheben, im Vokalkonzert hörte man seltene kirchliche Kompositionen, der Kammermusikabend stellte das „Sklad"-Streichquartett als eine hervorragend aufeinander eingespielte Einheit heraus. Das Schlußkonzert führte die Feier zu einem unvergeßlichen Höhepunkt empor.

In der Staatsoper erklang das „Requiem", eingeleitet vom überirdisch-zarten „Ave verum", eine Huldigung sämtlicher Solisten der Staatsoper. Kroatiens anerkanntester Komponist Jacob Gotovac hielt die Gedenkrede, Matatschitsch leitete ohne Partitur das gewaltige Werk. Leider verhinderten technische Schwierigkeiten die bereits angekündigte Aufführung der „Zauberflöte", wie überhaupt das deutsche Opernschaffen noch nicht seinen alten ihm zukommenden Platz sich zurückerobert hat. Als einziges Werk hörten wir den „Fliegenden Holländer" in einer würdigen Wiedergabe. Eine auffällig starke Betonung erfuhr in diesem Konzertwinter das Schaffen von *Johannes Brahms*. Wir hatten die Freude, die Städtische Chorgemeinschaft Graz unter der Leitung von Prof. Hermann von Schmeidel in unsern Mauern begrüßen zu dürfen. Sie schenkte uns eine stilvolle Aufführung des „Deutschen Requiems". Solisten: Else Böttcher (Sopran) von der Staatsoper Wien und Franz Karl Fuchs (Bariton) vom Opernhaus der Stadt Wien. Der Orchesterpart lag in den Händen der hiesigen Staatskapelle. Eine kroatische Chorvereinigung (Leitung: Dragan Gürtl) wagte sogar die Darbietung einer Reihe a cappella-Chöre, und in Kammermusikabenden (Streichquartett „Sklad" und Matschek-Klaviertrio) sowie in Solistenabenden (Klavierabend der hochbegabten Melitta Lorkowitsch) muß dem Versuch, die schwere und oft spröde Kunst dieses Meisters dem hiesigen Publikum näherzubringen, hohes Lob gezollt werden.

Besonders begrüßt wurden naturgemäß die großen Gäste aus dem Reich. Ludwig Hölscher (Cello) erfreute uns durch ein auserwähltes Programm, das in der Solosonate c-moll von *Bach* gipfelte, die vor der begeisterten Zuhörerschaft wiederholt werden mußte. Und dann erschien noch vor Schluß des Winters auf ihrer Durchreise von Italien nach der Türkei eine junge Künstlerschar, die das Konzertleben noch ein letztes Mal zu einem Gipfelpunkt emporriß: Das Berliner Kammerorchester unter der Stabführung von GMD Hans von Benda. Seine Haupttätigkeit erstreckt sich gegenwärtig auf die Betreuung der Wehrmacht, und so überwogen auch am ersten Abend im Saale der Arbeiterkammer das Feldgrau und die Farben der Partei, während der 2. Abend im schönen Musikvereinssaal der größeren Öffentlichkeit galt. Wir erfreuten uns in beiden Konzerten immer wieder an der inneren Wärme und Bewegtheit, mit der die jungen Künstler musizierten. Eine Fülle edler Kostbarkeiten, bewußt auf Volkstümlichkeit im besten Sinne des Wortes ausgerichtet, wurde uns beschert, u. a. *Mozarts* Haffnerserenade und Bläsersextett, *Haydns* Abschiedssinfonie und Sinfonie „La Reine", *Händels* Wassermusik und *Vivaldis* Concerto grosso d-moll. Hans von Benda ist nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern auch ein sympathischer Plauderer, der in schlichter Weise seine Zuhörer durch kurze Einführungen zu fesseln weiß.

Heute, nachdem der plötzlich einsetzende Hochsommer die Konzertsäle geleert hat, können wir dem ersten musikalischen „Kriegswinter" in Agram kein größeres Lob erteilen, als daß wir feststellen: „Wir fühlten uns fast wie zu Haus".

Prof. Walter Graumnitz.

BREMEN. In den philharmonischen Konzerten nahmen Erst- und Uraufführungen besonderes Interesse in Anspruch: *Richard Müller-Lampertz*, Kleines Konzert für Oboe und Orchester (Uraufführung) ist ein flott hingeworfenes Werk mit aufgelockerter Harmonik und scharfer Rhythmik. Die Instrumentation ist sehr geschickt, nur stellenweis zu dick; das Ganze musikalisch wertvoll. Die Solostimme fand in unserm Kammermusiker Franz Lauschmann einen unvergleichlichen Vertreter. *Werner Egk*, „Natur — Liebe — Tod", Kantate nach Gedichten von Hölty, für Baß und Kammerorchester. Zum 1. Male ebenso wie *Hans Pfitzner*, Zwei deutsche Gesänge, Werk 25, Der Trompeter, Klage. Ein kleines Kammerorchester genügt Werner Egk, mit geringen Mitteln dem seelischen Inhalt der Höltyschen Gedichte intensiven Ausdruck zu verleihen. Mit Hochspannung verfolgt der Hörer diese arteigene Musik, die Singstimme faßt

er als Orchesterinstrument. Anders Pfitzner, der 32 Jahre älter ist als Egk. Er läßt in seinen Gesängen alle Mittel des großen Orchesters spielen und untermalt zwingend das Geschehen. Watzke war beiden Neuheiten ein nicht zu überbietender Mittler. *Theodor Bergers* Werk 4, Rondino giocoso (zum ersten Male) ist ein kurzes, formgerecht aufgebautes, modern gewürztes Stück für Streichorchester, das fröhlich und wirkungsvoll dahin springt. Mit drei unproblematischen Orchesterstücken vornehmer Tonsprache, Nocturno, Intermezzo, Capriccio, kam schließlich der in Bremen geborene *Walter Stöver* zu Wort. Die Uraufführung hatte lebhaften Erfolg. — GMD Schnakkenburg hatte die Neuheiten mit Höchstwerken deutscher Musik auf die einzelnen Vortragsfolgen verteilt und wurde damit jedem Wunsche der Hörer gerecht. *Bruckners* 2. Sinfonie und *Regers* romantische Suite waren Spitzenleistungen Schnakkenburgs. Hochwertige Solisten ergänzten die Vortragsfolgen (Sinfonien von *Schumann, Haydn, Dvořák, Beethoven,* „Jahreszeiten" von *Haydn),* und so hatten wir eine genußreiche Konzertfolge, die Schnackenburg berechtigten Beifall brachte.

Auch in den Kammermusiken der Philharmonie, die von den besten Quartettvereinigungen in der Hauptsache mit bewährtem Musikgute unter Betonung *Mozarts* genährt wurden, gab es für uns Neuheiten: *Hermann Schroeder,* e-moll, Werk 26, drei Sätze. Fugato und Fuge neben homophonen Klängen sind die architektonischen Formen des Aufbaus. In ihnen pulst eine herzerquickende musikalische Frische und Leidenschaftlichkeit. Die Gedanken sind erfreulich straff zusammengefaßt. *Hans Ahlgrimm,* Divertimento für Flöte, Violine und Viola. Ich will keinem Komponisten, der wertvolle Werke in dieser Zusammenstellung geschrieben hat, zu nahe treten, aber ich wage zu behaupten, daß Ahlgrimms Divertimento das beste ist, was seit Regers Werk 77a und Werk 141a geschaffen worden ist. Die 4 Sätze: Allegro, Kanzone, Scherzo, Polacca sind in Thematik, Linienführung, in der häufig kühnen, aber logischen Harmonik so vortrefflich, daß man immer wieder staunt über die Einfälle und das große Können des Komponisten. Das Werk klingt ganz ausgezeichnet, jede Stimme ist gleichberechtigt und äußerst dankbar. Das schwere Werk, für das sich KM Wißmann (Flöte), Konzertmeister Berla (Geige) und KM A. Schulz (Bratsche) hervorragend einsetzten, fand beim Publikum begeisterte Aufnahme. G. Pitzingers Liederabend war ein Höhepunkt der Liedkunst. Den Namen Gerhard Puchelt, der begleitete, muß man sich merken. Liesche setzte, soweit das möglich war, die Motetten im großen Glockensaale fort und ließ uns am Karfreitag in demselben Raume eine würdige Matthäus-Passion genießen. Die Solistenkonzerte beschränkten sich auf ein Mindestmaß; einige der „Großen" ließen sich hören. Ursula Offermanns, eine Bremerin aus der Schule Caecilia Bullings, gab einen Liederabend. Ihre frische Stimme und Musikalität wirkten recht erfreulich.

Die Oper brachte in diesem Berichtsabschnitt keine Neuheiten. Wirkungsvolle ältere Werke kamen sauber einstudiert (neben zahlreichen Operetten) heraus. Eine Aufführung des „Rheingolds" konnte nicht ganz befriedigen. Dr. Kratzi.

GELSENKIRCHEN. Die erste Opernspielzeit des Gelsenkirchener Stadttheaters ging mit einer darstellerisch und musikalisch mit Liebe und Sachkenntnis durchgeführten Einstudierung von *Puccinis* „Bohème" (Spielleitung. Hein Heuer) und *Lortzings* „Wildschütz" (Spielleitung: Dr. Geza Rech) unter KM Richard Heime eindrucksvoll zu Ende. Der Aufbau eines eigenen Opern-Ensembles stellt eine in Anbetracht der Kriegsverhältnisse doppelt zu wertende mutige Tat dar, die dank des von allen Beteiligten an den Tag gelegten Leistungswillens in den sechs aufgeführten Werken mit zusammen 57 Aufführungen vom Publikum dankbar anerkannt wurde.

Die Konzertzeit schloß mit der Aufführung zweier *Bach*scher Meisterwerke ab. Die „Kunst der Fuge" in der Instrumentierung und Ergänzung durch Karl Hermann Pillney wurde einer kleinen, aber aufnahmefreudigen Hörerschaft zu einem tiefgehenden Erlebnis. Dem städtischen MD Dr. Folkerts gelang es, indem er vom Thematischen her den geistigen und seelischen Gehalt des Werkes erarbeitete, in Disposition und Linienführung die innere Spannung dieser Musik fühlbar werden zu lassen. Ungleich stärkeren Widerhall, sodaß noch eine Aufführung notwendig wurde, fand *Bachs* Matthäus-Passion, eine namentlich in der chorischen Leistung (Städtischer Musikverein) gute Aufführung, die sich im Gesamtstil ebensosehr vor übertriebener und unangebrachter Objektivität wie vor subjektiver Einzelauffassung und übertriebenem Wortausdruck hütete. Unter den Solisten ragten durch vorbildliche Gestaltung ihrer Partie Kurt Wichmann (Christus) und Helmut Krebs (Evangelist) hervor. In den voraufgegangenen Hauptkonzerten gab es zwei besonders tiefgehende Erlebnisse: Kammersänger Gerhard Hüsch, der uns mit dem Ausdrucksreichtum seines dramatischer wie lyrischer Gestaltung gleich zugänglichen üppigen Baritons Liedgaben voll hoher Gestaltungskunst schenkte, und Guila Bustabo, die nach der hervorragenden Wiedergabe des Violinkonzerts von *Sibelius* stürmisch gefeiert wurden. Aus der Reihe der sinfonischen Werke hoben sich *Bruckners* Fünfte und *Regers* Mozartvariationen heraus. In einer Orgelfeierstunde erwies sich Wilhelm Stollenwerk-Oberhausen auf der großen Walcker-Orgel des

Hans Sachs-Hauses in der so selten gewordenen Kunst der freien Improvisation als ein Organist mit großer musikalischer Fantasie und starkem konstruktiven Denken. Dr. K. W. Niemöller.

REGENSBURG. Unsere Oper hat sich ein Verdienst erworben, indem sie uns im vergangenen Winter eine Reihe der wertvollsten deutschen musikalischen Lustspiele in Form heiterer Opern zur Aufführung brachte. Der Beginn wurde unter größter Anteilnahme unserer Opernbesucher mit *Mozarts* „Cosi fan tutte" gemacht. Ihr folgten zu Beginn dieses Jahres die „Lustigen Weiber" von *Nicolai* und dann wiederum die „Neugierigen Frauen" von *Wolf-Ferrari*. Der Schluß brachte die Krönung dieser heiteren Opern mit dem „Corregidor" von *Hugo Wolf*. Die glückliche Zusammensetzung unseres Opernensembles kam auch dem „Corregidor" zugute, sodaß wir eine vortreffliche Aufführung hatten. Die Inszenierung hatte Intendant Egon Schmid selbst übernommen. Ein äußerst lebendiges Spiel, welches zumeist zugleich ein getreues Abbild der musikalischen Partitur war, gab Zeugnis von der ausgezeichneten Vorbereitung. Um die musikalische Ausdeutung der Partitur hatte sich unser Opernleiter Dr. Rudolf Kloiber mit großer Liebe verdient gemacht. Erich Protz als Tio Lukas und Elisabeth Listing-Lange als Frasquita fanden ihre vortrefflichen Gegenspieler in Hans Wirth als Corregidor und Wilhelm Noll als Repela. Jede dieser Partien war glänzend besetzt. Das Liebesduett von Tio Lukas und Repela wurde hinreißend wiedergegeben, wie der Überschwang der Melodien in Elisabeth Listing-Lange eine besonders vortreffliche Ausdeuterin fand. Josef Dolmanitsch als Alkalde, Lucas Wolf als Sekretär und Trude Frisch als Corregidora waren hervorragende Vertreter dieser kleineren Nebenrollen, wie auch alles andere gut besetzt war. Wir erkennen dankbar diese Tat unseres Intendanten an, die er uns zum Abschied noch schenkte. Der Spielplan brachte im übrigen noch manches andere von *Verdi* und *d'Albert*, das aber des öfteren schon hier gesehen wurde.

Die starke Musizierfreudigkeit, die eigentlich mit dem Mozartfeste einsetzte, und die auf Seiten des Publikums eine ebenso erfreuliche Teilnahme fand, kam noch zum Ausdruck in mehreren Sinfoniekonzerten und in weiteren Chordarbietungen. Unsere beiden großen Chorvereinigungen, die sich gelegentlich der *Mozart*-Feiern schon durch die c-moll-Messe und durch das Requiem ausgezeichnet hatten, brachten uns im Frühjahr nochmals große bedeutsame Erlebnisse. Unter Domkapellmeister Prof. Dr. Th. Schrems hörten wir vom Regensburger Domchor die Hohe Messe in h-moll von *J. S. Bach*, mit Margarete Kießling-Rothärmel, Johanna Egli, Hedy Hündemer, Josef Trojan-Regar und Gerhard Hofmann als Solisten, am Cembalo wirkte Prof. Friedrich Högner-München, während Dr. Ernst Schwarzmaier mit dem Regensburger Liederkranz das Requiem von *Verdi* zur Aufführung brachte. Beide Aufführungen gehören zu den seltenen und ganz großen Erlebnissen, an denen Regensburg starken Anteil nahm. Mit dem Nationalsozialistischen Sinfonieorchester feierte Staatskapellmeister Erich Kloß, er selbst als Solist von *Liszts* 1. Klavierkonzert in Es-dur und als Dirigent von *Beethovens* Dritter, sowie den Verdi-Variationen von *Robert Heger* bei uns Triumphe. Die Münchner Philharmoniker unter Oswald Kabasta hörten wir zweimal, einmal im Musikverein mit der kleinen Nachtmusik von *Mozart*, der e-moll-Sinfonie von *Dvořák* und der Fünften von *Beethoven*. Das zweitemal mit *Mozarts* Fantasie f-moll für eine Orgelwalze und mit *Bruckners* Fünfter in der Originalfassung. Beide Male jubelte das überfüllte Haus dem Dirigenten seinen Dank zu. Das Städt. Orchester brachte uns ein *Mozart*-Konzert unter Hidemaro Konoye als Gastdirigenten. Wir hörten die Sinfonie D-dur K.-V. 504 und die Jupitersinfonie C-dur K.-V. 551, zwischen denen das Klavierkonzert in c-moll K.-V. 491 von Rudolf Müller-Chapius eine schöne Ausdeutung fand. Dr. Kloiber brachte mit seinem Städt. Orchester *Bruckners* Neunte in d-moll, dem das Orgel-Konzert F-dur Werk 4 Nr. 4 von *Händel* mit Prof. Joseph Meßner-Salzburg (Orgel) vorangestellt war. Prof. Meßner erwies sich als ein bedeutsamer Meister seines königlichen Instrumentes. Dr. Kloiber war ihm ein liebevoller Begleiter und in Bruckners Neunter ein vortrefflicher Führer seines Orchesters. Ein weiteres Sinfoniekonzert steht noch aus. Neben diesen großen Ereignissen haben wir unendlich viel kleinere Konzerte erlebt, sodaß wir dankbar an den vergangenen Musikwinter zurückdenken. Aus der reichen Fülle des uns Gebotenen seien nur die vier Meister-Klavierabende von Prof. Joseph Pembaur, Prof. Elly Ney mit Prof. Ludwig Hoelscher (Violoncello), Rosl Schmid mit Siegfried Borries (Violine) und Prof. Walter Gieseking genannt.

Im ganzen vermittelte uns die Konzertdirektion Feuchtinger 8 Meisterabende, womit sie sich ein großes Verdienst um unseren musikalischen Winter erwarb. Die Gegebenheiten, die uns durch die Schaffung des neuwiedererstellten Herzogsaales erwuchsen, hat die Konzertdirektion Feuchtinger benutzt, um auch in kleinerem Rahmen wertvolles Kulturgut darzubieten. Sie brachte dabei eine Reihe von Dichtervorlesungen, von Heinz Schauwecker, Dr. Eugen Roth, Richard Billinger, Waldemar Bonsels, Walter von Molo, von denen jede durch musikalische Darbietungen wertvollster Art

umrahmt war. So hörten wir Lieder von *Rudolf Eisenmann*, durch Carola Schmitt, nach Dichtungen von Schauwecker und Florian Seidl, mit dem Komponisten am Flügel, die Uraufführung der „Lieder für Alt" von *Max Jobst*, nach Dichtungen von Billinger, Carossa und Hermann Hesse, musikalisch vortrefflich ausgedeutet durch Elisabeth Listing-Lange, mit Dr. Willy Spilling am Flügel, Frauen-Duette von *Brahms* und *Robert Schumann*, gesungen von Annie Knörl (Sopran)-München und Hedy Hundemer (Alt)-München, mit Hellm. Baentsch am Flügel. Der Münchener Pianist Fritz Hübsch brachte zwei Intermezzi Werk 119 Nr. 1 und 3 und Rhapsodie Es-dur Werk 119 Nr. 4 von *Johannes Brahms* und die Uraufführung der Duggendorfer Tänze von *Max Jobst*. Der vortreffliche Bratschist Ludwig Ackermann bot gemeinsam mit Dr. Willy Spilling am Flügel die Sonate Es-dur von *Dittersdorf* und die Märchenbilder von *Robert Schumann*. Eine Stunde „Musik aus Japan und Italien" machte den Beschluß im Herzogssaal: Maria Weiß stellte ihren tragfähigen Sopran in den Dienst der schweren Aufgabe, uns die Musik Japans näherzubringen. Der Flötist Rolando Zucca und Dr. Willy Spilling (Klavier) hatten es leichter in der japanischen Instrumentalmusik die Stimmung für sich zu gewinnen. Alle drei Künstler ernteten mit dem italienischen Teil des Programms reichen Dank.

Das musikalische Erlebnis ist für viele ein Gegenpol des Kriegserlebnisses, das uns doch alle täglich in seinen Bann schlägt. Hier sind die ruhigen Gefilde, in denen wir von den Gedanken um den Krieg und unsere Lieben draußen eine Stunde ausruhen können. Das findet seine stärkste Begründung in dem außerordentlichen Besuch der immer zahlreicher werdenden musikalischen Veranstaltungen. In einer Mittelstadt wie Regensburg sind es ja großenteils immer wieder dieselben Kreise, die Konzerte und Opern besuchen. Und trotzdem sich Konzerte und Opernerlebnisse doch in rascher Folge jagten, waren die Häuser immer gefüllt. Auch die Verdunkelung spielt keine Rolle. Die unbedingte Sicherheit auf der Straße läßt selbst Damen den Weg aus ferner gelegenen Wohnungen zu den Musikveranstaltungen finden. Es ist ein ganz großer Gewinn, den wir Deutschen hier in unserer Musik mitten im Kriege haben. Wir dürfen dankbar sein, daß uns Gelegenheit gegeben ist, jetzt noch soviele gute Konzerte zu hören und unsere Oper in voller Blüte zu sehen. So wissen unsere Angehörigen draußen, daß wir eine deutsche Kultur haben, für die sich zu kämpfen lohnt. Und so wissen auch wir, daß wir durchzuhalten haben für einen Frieden, in dem das Gewonnene Grundlage eines weiteren Aufstiegs sein soll. Gustav Bosse.

TROPPAU. Während der erste Teil des Troppauer Konzertjahres mit allen seinen Veranstaltungen Mozart gewidmet war, brachte der zweite Teil (ab Jänner 1942) in seinen Sinfonie-, Kammermusik- und Solisten-Konzerten eine bunte Abwechslung. Das zweite Städtische Sinfoniekonzert wurde wirksam eingeleitet durch *Gerhard Streckes* „Lustige Ouverture", enthielt dann als Uraufführung drei kurze, in einem flüssigen Streichersatz geschriebene Orchesterstücke des jetzt in Wien lebenden Tondichters *Hubert Rudolf*, ferner das Violinkonzert in g-moll von *Max Bruch*, meisterhaft gespielt von Konzertmeister Hans Rezek, sodann *Schuberts* h-moll-Sinfonie und *Liszts* Sinfonische Dichtung „Les preludes". Leiter des Abends war Opernchef Otto Friedrich. In das dritte Orchesterkonzert hatte man zwei klassische Solistenkonzerte aufgenommen: das Orgelkonzert in d-moll von *Händel* hörten wir von einem sehr bedeutenden Meister seines Fachs, dem Orgelvirtuosen Johann Piersig aus Breslau. *Beethovens* Klavierkonzert in Es-dur gab der heimischen Konzertpianistin Hilde Wattolik-Schreiber Gelegenheit, ihre hohe Künstlerschaft zu zeigen. Den zweiten Teil des Abends bildete *Beethovens* Siebente. Sämtliche Werke waren von Opernchef Otto Friedrich mit besonderer Sorgfalt einstudiert worden. Im vierten Sinfoniekonzert wurde die Leistungsfähigkeit des Troppauer Theaterorchesters unter Führung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, noch wesentlich gesteigert. Nach einer glänzvollen Wiedergabe von *Webers* Ouverture zu „Euryanthe" führte Prof. Raabe der Troppauer Zuhörerschaft eine Neuheit vor: *Hermann Henrichs* „Chaconne" über die Durtonleiter; das aus echt musikantischem Geist geborene Werk, das in seinem kunstvollen Aufbau das hohe Können seines Schöpfers verrät, fand ungeteilten Beifall. Ganz anderer Art sind jene acht Variationen, die *Brahms* aus dem Antonius-Choral von Haydn formt. Die Verwandlungsfähigkeit des Orchesters unter Prof. Raabes Leitung war hier staunenswert. Der Konzertabend fand seine Krönung durch *Brahms* erste Sinfonie, die der Gastdirigent mit überlegener Sicherheit leitete. Am folgenden Tag sprach Prof. Raabe in einem Vortrag „Der deutsche Lebensstil und die Kunst" so manches mutige und herzerfreuende Wort über gewisse Mißstände im heutigen Kunstbetrieb und wies der Jugend den Weg, den sie auf kulturellem Gebiet zu gehen hat.

Auch in der Kammermusik wurde in Troppau von zwei Quartetten und einer neuen Triovereinigung Hochwertiges geboten. Mit dem Dresdner Streichquartett, das Werke von *Haydn*, *Beethoven* und *Schubert* in erstklassiger Wiedergabe vortrug, gab es ein freudiges Wiedersehen. Auch das Programm des Mozarteum-Quartetts aus Salzburg bewegte sich in bewährten klassischen Bahnen und

die vier Spieler entwickelten bei Tondichtungen von *Schubert, Beethoven* und *Mozart* einen edlen und warmen Streicherton. Der letzte Kammermusikabend vermittelte uns die Bekanntschaft mit einem neuen Wiener Klaviertrio, bestehend aus der Konzertpianistin Hilde Wattolik-Schreiber und den Brüdern Wilhelm und Nikolaus Hübner, die gleichzeitig Mitglieder des Wiener Streichquartetts sind. Bei den vorgetragenen Trios von *Schubert, Beethoven* und *Brahms* konnte man außer dem sehr exakten Zusammenspiel auch ein besonders tiefes Kunstempfinden feststellen.

Die in München wirkenden Schwestern Herma und Grete Studeny traten in ihrer Heimatstadt Troppau mit vollem Erfolg auf und brachten gemeinsam Violinsonaten von *Beethoven, Brahms* und *Cäsar Franck* zum Vortrag. Den Höhepunkt des Abends bildete die Chaconne in d-moll von *Johann Sebastian Bach*. Herma Studeny spielte das achttaktige Thema schlicht und klar und steigerte es in den verschiedenen Veränderungen bis zu orchestralen und orgelartigen Wirkungen.

An einem anderen Kammermusikabend vereinigten sich Prof. Richard Krotschak, der erste Solocellist der Wiener Philharmoniker und der Wiener Staatsoper, gleichzeitig auch Cellist des Schneiderhan-Quartetts, und der Komponist Egon Kornauth zu künstlerischem Zusammenwirken. Sie brachten *Händels* Cellokonzert, ferner *Beethovens* Variationen über das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen", endlich die Cellosonate Werk 28 von *Egon Kornauth*. Der erste Satz ist ein gesteigertes Allegro con brio, dessen drängendes Hauptthema immer wieder durchbricht. Das Andante zeichnet sich durch seine breite gesangliche Linie aus, während das Rondo-Finale mit seinem Reichtum an frischer Erfindung dem Werk einen wirksamen Abschluß gibt. Die beiden Künstler spielten das schwierige Werk mit künstlerischer Vollendung. Schon in einem früheren Konzert lernten wir die lyrische Seite von Kornauths Schaffen kennen. Die bekannte Konzertsängerin Gertrude Pitzinger brachte in einem eigenen Abend mit dem Komponisten als Begleiter neben Liedern von *Schumann, Hugo Wolf* und *Reger* auch solche von *Kornauth*, die sich durch Klangpracht und eigenartige Harmonien auszeichnen. Wir hatten wiederum Gelegenheit, die hohe Künstlerschaft der Sängerin, namentlich ihren durchgeistigten Vortrag zu bewundern. Wohl wenige Bühnensänger vermögen so tief in das Wesen eines jeden Liedes einzudringen, wie es Kammersänger Julius Patzak bei Liedern von *Schubert, Schumann* und *Richard Strauß* an seinem Konzertabend tat, wähend die dramatische Seite seiner Kunst bei Opernarien von *Mozart, Donizetti, Verdi* und *Puccini* prächtig zur Geltung kam.

Die Troppauer Konzertspielzeit soll übrigens in einer eigenen Festwoche ihren Abschluß finden, über die wir noch berichten werden.

Karl Brachtel.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Gemeinsame Anordnung der Präsidenten der Reichstheaterkammer und Reichsmusikkammer zur Erhaltung des Bestandes der Theater und Orchester:

Auf Grund des § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 wird mit Wirkung für das Gebiet des Großdeutschen Reiches unter Vorbehalt der Inkraftsetzung im Protektorat Böhmen und Mähren angeordnet:

§ 1.

(1) Theaterveranstalter dürfen Verträge mit männlichen Bühnenschaffenden, die mit einem Wechsel der Bühne verbunden sind, nur eingehen, wenn der Präsident der Reichstheaterkammer schriftlich seine Genehmigung erteilt. Sie dürfen solche Verträge, soweit sie bereits vor Inkrafttreten dieser Anordnung eingegangen sind, nur erfüllen, wenn der Präsident der Reichstheaterkammer nicht widerspricht.

(2) Theaterveranstalter und Rechtsträger von Orchestern dürfen Verträge mit männlichen und weiblichen Orchestermusikern, die mit einem Wechsel des Orchesters verbunden sind, nur eingehen oder, soweit sie vor Inkrafttreten dieser Anordnung eingegangen sind, erfüllen, wenn der Präsident der Reichsmusikkammer schriftlich seine Genehmigung erteilt.

(3) Die in Absatz 1 und Absatz 2 genannten Verträge müssen in allen Fällen der zuständigen Kammer zur Entscheidung über die Genehmigung oder den Widerspruch angemeldet werden.

§ 2.

Die Verpflichtung zur Vorlage der Verträge beim Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe und zur Einholung der nach anderen Gesetzen, Verordnungen und Anordnungen erforderlichen Zustimmung bleibt unberührt.

§ 3.

Die Anordnung tritt am 5. Juni 1942 in Kraft.

Berlin, den 1. Juni 1942.

Der Präsident der Reichstheaterkammer:
Paul Hartmann.

Der Präsident der Reichsmusikkammer:
Dr. Peter Raabe.

*

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Anordnung über die Genehmigungspflicht von Auslandsverpflichtungen Kulturschaffender.

Auf Grund des § 25 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 ordne ich folgendes an:

§ 1.

Kulturschaffende, welche die deutsche Staatsangehörigkeit besitzen und ihren regelmäßigen Wohnsitz im Inland haben, dürfen ohne meine schriftliche Genehmigung keine Verträge über eine künstlerische Betätigung im Ausland abschließen oder Vertragsverhandlungen darüber führen.

§ 2.

Anträge auf Grund dieser Anordnung sind bei dem Präsidenten der jeweils zuständigen Einzelkammer einzureichen und mit dessen Stellungnahme der Hauptgeschäftsführung der Reichskulturkammer weiterzuleiten.

§ 3.

Diese Anordnung tritt mit ihrer Verkündigung in Kraft.

Berlin, den 6. Juni 1942.

Der Präsident der Reichskulturkammer:
Dr. Goebbels.

*

Die Vermittlungsstelle für Kapellmeister und Orchestermusiker in der Reichsmusikkammer führt in Ausdehnung ihres bisherigen Arbeitsbereiches gemäß der Genehmigung des Reichsarbeitsministers vom 16. 4. 1942 fortab die Bezeichnung „Orchesternachweis". Die Tätigkeit des Orchesternachweises erstreckt sich auf die Vermittlung von Orchesterleitern, Orchestermusikern, Orchestergeschäftsführern, Orchesterinspektoren und Orchesterwarten bei Theater-, Konzert-, Rundfunk-, Kur- und Kammerorchestern. Anschrift: Berlin SW 11, Bernburgerstr. 19, Fernspr. 19 54 71.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Ministerpräsident und Kultusminister Mergenthaler setzte einen schwäbischen Komponisten-Preis aus, der gemeinsam mit dem schwäbischen Dichter-Preis erstmals 1942 verliehen wird. Die Bewerbung steht allen in Württemberg geborenen oder ansässigen Komponisten offen.

Die Stadt Bottrop hat auch für dieses Jahr einen Musikpreis in Höhe von Mk. 1000.— ausgeschrieben, der ungeteilt für ein Orchesterwerk, ein Werk für Orchester mit gem. Chor, Kammermusik oder ein sonstiges kleineres Werk verliehen wird. Bewerbungen sind bis 1. September an den Oberbürgermeister der Stadt einzureichen. Beteiligen können sich Komponisten aus den Gauen Westfalen-Nord, Westfalen-Süd, Essen, Düsseldorf, Köln-Aachen und Weser-Ems.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das in seinem Theaterleben schwer getroffene Rostock führt inmitten aller Schwierigkeiten eine Musikwoche durch, die soeben mit einem *Schubert*-Abend eröffnet wurde.

Die Preußischen Staatstheater in Kassel veranstalten eine *Mozart*-Woche vom 27. Juni bis 5. Juli, in deren Verlauf „Idomeneo", „Figaros Hochzeit", „Die Zauberflöte", „Cosi fan tutte", „Die Entführung aus dem Serail" und der „Don Giovanni" zur Aufführung kommen.

Troppau führt Ende Juni eine Musik- und Theater-Festwoche durch.

Als 7. Freiburger Musikfest bereitet GMD Bruno Vondenhoff für 27. Juni bis 9. Juli eine Romantiker-Woche vor. Vorgesehen sind Werke von *Max Bruch, Anton Bruckner, Robert Franz, Hermann Goetz, Hans Pfitzner, Franz Schubert, Robert Volkmann, Carl Maria von Weber, Julius Weismann* und *Hugo Wolf*. Als Gastdirigenten werden Hans Pfitzner und Hermann Abendroth, als Solisten Guila Bustabo, Max Strub, Walter Gieseking, Hermann Reutter, Cora Wackers und Karl Erb erwartet.

Die Magdeburger Kreuzgang-Konzerte im Kloster „Unserer Lieben Frauen" werden auch in diesem Sommer, zum nunmehr 8. Male, durchgeführt.

Potsdam hat seine „Festlichen Musiktage", die wieder Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester trägt, in diesem Jahre für 18.—30. Juni vorgesehen.

Die diesjährige Gutenberg-Festwoche in Mainz wird in musikalischer Hinsicht durch die Aufführung von *Richard Strauß'* „Ariadne auf Naxos" und ein Kammerkonzert des Strub-Quartetts bereichert.

Bad Cannstatt bei Stuttgart führt auch in diesem Jahre sein nunmehr 6. *Mozart*-Fest (19.—22. Juni) durch.

Die diesjährigen deutsch-nordischen Musiktage finden vom 12. bis 13. Sept. 1942 in Belgard (Pom.) statt. Paul Gümmer-Hannover, sowie der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger u. a. m. haben ihre Mitwirkung zugesagt. Außer Werken von der Gotik bis zum Barock sind vorgesehen norddeutsche, finnische und skandinavische Ur- und Erstaufführungen (*Noetel, E. K. Rößler, Kilpinen*-Finnland, *Agersnap* u. a. m.).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die soeben abgeschlossene Tagung des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten hat lebhafte Aussprachen über grundsätzliche Fragen gezeitigt. Eine Satzungsänderung, wonach die Delegierten von ihren Regierungen beglaubigt sein müssen, verleiht dem Zusammenschluß künftig offiziellen Charakter. Dr. Richard Strauß wurde auf weitere fünf Jahre zum Präsidenten der Gesellschaft gewählt. Dem deutschen Vertreter E. N. von Reznicek treten Gerhart von Westerman (zugleich als Generalsekretär des Präsidenten) und Werner Egk zur Seite.

Die Robert Schumann-Gesellschaft hielt auch ihre diesjährige Hauptversammlung in Zwickau ab. Im Verlauf der Tagung wurde KMD Paul Gerhardt der Robert Schumann-Preis verliehen. Die Tagung stand am Beginn des Robert Schumann-Festes 1942.

In Essen wurde eine Vereinigung „Freunde zeitgenössischer Musik" ins Leben gerufen, deren Leitung Anton Hardörfer übertragen wurde.

Der Karlsruher „Liederkranz" und der MGV „Liederhalle" können auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken.

Auch die Würzburger Liedertafel beging die Feier ihres 100jährigen Bestehens.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Horak-Konservatorium in Wien feierte sein 75jähriges Bestehen.

Das Budapester Nationalkonservatorium richtet nach dem Muster von Frankfurt und Leipzig ein „Musisches Gymnasium" ein.

KIRCHE UND SCHULE

Händels „Messias" wurde nach der Scheringschen Urtextausgabe in der vollbesetzten Hauptkirche St. Michaelis zu Hamburg vom Knabenchor und a cappella-Chor St. Michaelis, dem verstärkten Hamburger Kammerorchester unter Mitwirkung der Solisten Bertha Brinkmann-Schellbach, Gusta Hammer, Torkild Noval, Robert Hager unter der Gesamtleitung von KMD Friedrich Brinkmann erfolgreich aufgeführt.

Der Stuttgarter Oratorienchor (Leitung: Martin Hahn, z. Zt. bei der Wehrmacht) brachte im abgelaufenen Konzertwinter in sechs großen, ausverkauften Konzerten *Händels* „Messias", *Beethovens* „Missa solemnis" und *Bachs* „Matthäuspassion" zur erfolgreichen Aufführung. Für den kommenden Winter sind geplant: *Brahms'* „Ein deutsches Requiem", *Bruckners* „Große Messe f-moll" und *Haydns* „Jahreszeiten".

PERSÖNLICHES

Friedrich Brinkmann, der Kantor und Organist der Hauptkirche St. Michaelis zu Hamburg, wurde zum Kirchenmusikdirektor der Hamburgischen Landeskirche ernannt.

Prof. Heinrich Laber, der bekannte Geraer Dirigent, trat aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand.

GMD Karl Fischer, der derzeitige Operndirektor und Leiter der Sinfoniekonzerte der Stadt Graz, wurde als musikalischer Oberleiter des Reußischen Theaters und Dirigent der Sinfoniekonzerte nach Gera berufen.

Als neuer Leiter der Grazer Oper wurde der KM Romanus Hubertus von den städt. Bühnen in Königsberg verpflichtet.

Der bisherige Leiter des Innsbrucker Konservatoriums Prof. Fritz Weidlich wurde als Musikdirektor nach Lemberg berufen.

Der Komponist Hans Gebhard wurde zum städtischen Musikdirektor in Würzburg ernannt. U. a. obliegt ihm die Leitung der städtischen Musikschule für Jugend und Volk, sowie die künstlerische Leitung der Würzburger Liedertafel. Hans Gebhard ist Schüler von Joseph Haas. Er trat mit Orchester-, Kammermusik- und Chorwerken erfolgreich hervor.

Geburtstage

In Trautenau / Sudetengau beging am 24. Juni der ausgezeichnete ehem. österreichische Militär-KM Max Heyda in voller geistiger und körperlicher Frische seinen 75. Geburtstag. Heyda, ein Schüler Anton Bruckners, Helmesbergers und Robert Fuchs' in Wien, wirkte lange Jahre bei den österr. Inf.-Rgtn. Nr. 3, 36 und 42 und gab seinen Konzerten eine weit über den üblichen Grad des militärischen Dienstes und mehr der Unterhaltung dienenden Bestimmung reichende künstlerische Bedeutung. In mehr als 50 Städten leitete Heyda über 300 Symphoniekonzerte, die alle Gebiete der klassisch-romantischen Musik, aber auch das neuzeitliche Tonschaffen betreuten. Gastspielreisen u. a. nach Berlin, Hamburg, Breslau u. a. Großstädten machten Heydas Namen bekannt. Zur Zeit leitet er mit bewundenswerter Beschwingtheit die Kurorchesterkonzerte in Johannisbad.

Alfred Pellegrini.

Der Direktor der Landesmusikakademie für Musik in Budapest und auch in Deutschland als Komponist und Dirigent hochgeschätzte Ernst von Dohnanyi vollendet am 27. Juli das 65. Lebensjahr.

Prof. Karl Wyrott, seit 1908 am Staatskonservatorium Würzburg als Lehrer für Direktion, Klavier und Violine tätig, feiert seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle

† im Alter von 72 Jahren in Magdeburg der Ehrengauchorleiter des Sängergaues Sachsen-Anhalt Eduard Kupferschmidt.

BÜHNE

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe bringt in der Spielzeit 1942/43 die Oper „Schinderhannes" von *Gustav Kneip* in der Inszenierung von Generalintendant Dr. Thur Himmighoffen und unter der musikalischen Leitung von Otto Matzerath heraus.

Werner Egks „Columbus" geht soeben über die Augsburger Bühne.

Das erst im Herbst 1941 begonnene Theater der Gauhauptstadt Kattowitz kann auf eine erfolgreiche Spielzeit zurückblicken. Es kamen in diesem Winter neben Operetten und Schauspielen bereits 12 Opern zur Aufführung. GMD Dr. Otto Wartisch führte mit dem städtischen Sinfonieorchester acht Konzertabende durch.

Das Deutsche Theater in Litzmannstadt feierte sein 75jähriges Bestehen mit einem Appell aller Kulturschaffenden, den *Beethoven*sche Musik umrahmte.

Das Regensburger Stadttheater hat seinen Einsatz für selten gespielte Werke soeben mit einer Aufführung von *Smetanas* Oper „Dalibor" fortgesetzt.

KONZERTPODIUM

Es macht immer Freude die Programme der Kurhaus-Konzerte in Baden-Baden durchzusehen, da es GMD Gotthold E. Lessing ausgezeichnet versteht wertvolle leichte Musik aus den verschiedenen Epochen zusammenzutragen.

GMD Hans Weisbach führte *Hans Pfitzners* Sinfonie C-dur in Mannheim, Nürnberg und in Wien auf. In diesem letzteren Konzert brachte er auch zu Ehren des 60jährigen *Joseph Marx* dessen „Nordland-Rhapsodie" zur Wiedergabe. Der bekannte Bruckner-Dirigent vermittelte ferner in diesem Winter den Brüsseler Musikfreunden *Anton Bruckners* 4. und 8. Symphonie und am Niederländischen Rundfunk erklang unter seiner Stabführung des Meisters 6. Symphonie. *Hans Weisbachs* eigenes „Vorspiel für großes Orchester" kam unter seiner Leitung in Nürnberg und in Berlin zur Wiedergabe.

MD Heinrich Weidinger brachte im Rahmen eines italienischen Konzertes in Liegnitz 4 Erstaufführungen: Quartett D-dur von *Cambini*, Quartetto dorico und Römische Fontänen von *Respighi* und Konzert für Streichquartett und Orchester von *Tommasini*.

Prof. *Walter Niemann*-Leipzig gab auf Einladung der Universität Marburg mit bedeutendem Erfolg einen Klavierabend aus eigenen Werken.

Die Greizer Schloßhof-Serenaden werden auch in diesem Sommer durchgeführt.

In der abgelaufenen Spielzeit 1941/42 fanden in Berlin als gemeinnützige Einrichtung der Reichsmusikkammer und der Reichshauptstadt Berlin 25 Konzerte junger Künstler statt. Es traten insgesamt 73 Künstler auf, darunter verschiedene mehrmals; davon waren 35 aus Berlin und 39 aus dem Reich. Mit den Städten Augsburg, Breslau, Dortmund, Dresden, Hamburg, Köln, München, Nürnberg, Posen und Wien fand ein Künstleraustausch statt, bei dem 32 junge Künstler wechselseitig verpflichtet wurden. Im einzelnen waren folgende Gattungen vertreten: Klavier 17 Künstler, Violine 6 Künstler, Violoncello 5 Künstler, Streichquartett 12 Künstler, Cembalo 1 Künstler, Blockflöte 1 Künstler, Oboe 1 Künstler, 2 Klaviere 2 Künstler, Sopran 12 Künstler, Alt oder Mezzosopran 5 Künstler, Tenor 1 Künstler, Begleiter 11 Künstler.

Zu einem vor kurzem im Gewandhaus zu Leipzig von der Nordischen Gesellschaft — Sachsenkontor — zugunsten des dritten Kriegswinterhilfswerkes veranstalteten Nordischen Konzert unter Schirmherrschaft des Reichsstatthalters brachte die Neue Leipziger Singakademie unter ihrem bewährten Leiter Otto Didam neben Werken von *Sibelius D. M. Johannsens* Oratorium „Voluspaa" mit außergewöhnlichem Erfolg zu Gehör.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der junge Rostocker Komponist *Carl Beck* vollendete soeben in Rußland die Komposition eines Liedes „An einen Toten" nach Worten von Th. Jakobs für Gesang und Streichorchester.

Hans Kracke, der z. Zt. im Wehrdienst steht, hat eine Ballade in E-dur für Klavier und Orchester beendet. Dies jüngste Werk des Frankfurter Komponisten wurde von MD Hering-Wilhelmshaven zur Uraufführung angenommen und wird dort mit dem Komponisten als Solisten in einem städtischen Symphoniekonzert aus der Taufe gehoben.

Philippine Schick vollendete soeben eine zweite Tanzpantomime „Die Elixiere des Teufels", die im Herbst vom Romantischen Ballett in München uraufgeführt wird.

VERSCHIEDENES

Das „Trautonium", das elektrische Wunderinstrument der „stählernen Romantik", die Erfindung des Berliner Akustikers Ing. Trautwein, das die Schwingungen der Elektronenröhren zu musikalischen Klangbildungen verwendet und diese durch Einfügung einer Stahlsaite, der die Funktion des Verstärkers zukommt, hörbar macht, wurde auch in Wien einem interessierten Zuhörerkreis als Konzertinstrument vorgeführt.

Nachrichten aus Island lassen erkennen, wie sehr man dort den mit Deutschland unterbrochenen Kulturaustausch vermißt. Der Musikverein in Reykjavik, der seit Jahren durch Vermittlung des Komponisten Jon Leifs mit Deutschland in engster Fühlung stand, hat anläßlich des kürzlichen Mozart-Jubiläums ein Stammkapital für den Bau eines Konzerthauses zur Verfügung gestellt.

Dr. Wilhelm Buschkötter, der z. Zt. bei der Wehrmacht steht, berichtete vor der Kulturpresse über seine Eindrücke vom Konzertleben in Rumänien: Die in Deutschland bereits bekannten Dirigenten Georges Georgescu und Jonel Perles bestimmen das Musikleben Bukarests. Sie haben die rumänischen Musikfreunde mit *Bach, Händel, Haydn, Mozart* und *Beethoven*, dann aber auch mit *Richard Wagner* und *Johannes Brahms* bekannt und vertraut gemacht. Von den lebenden deutschen Komponisten erfreute sich der größten Beliebtheit *Richard Strauß*. In jedem Konzert mit deutscher

Musik kommt ein Werk des Nestors der deutschen Komponisten zur begeistert aufgenommenen Wiedergabe.

In Breslau wurde ein Niederschlesisches Landesarchiv für Volksmusik gegründet. Leiter des neuen Instituts ist Dr. Feldmann, Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Breslau, mit dem das Landesarchiv aufs engste zusammenarbeitet.

MUSIK IM RUNDFUNK

In einem Rundfunkkonzert „Musik großer Meister" hörte man unter der Stabführung von Johannes Schüler durch das Berliner Rundfunkorchester Musik des im ersten Weltkrieg gefallenen *Rudi Stephan*.

Eine „Schöne Musik zum späten Nachmittag" des großen Berliner Rundfunkorchesters brachte u. a. Werke von *Joh. Friedr. Reichardt*, des Prinzen *Louis Ferdinand von Preußen* und Teile aus *E. Th. A. Hoffmanns* Oper „Undine".

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Lore Fischer sang Lieder von *Carl Schadewitz* in Paris, Tours, Nantes und in anderen Städten Frankreichs mit großem Erfolg.

KM Hilmar Weber vom Deutschen Kurzwellensender Berlin leitete am Budapester Rundfunk ein Europäisches Konzert mit dem Budapester Staatsopern-Orchester.

Der Wilhelmshavener Dirigent Alfred Hering machte die Osloer Musikfreunde mit einer Passacaglia und Fuge von *Karl Höller* und einer Serenade von *Walter Jentsch* bekannt.

Wilhelm Backhaus spielte soeben erfolgreich in Madrid und Lissabon.

GMD Hans Knappertsbusch dirigierte in Budapest den „Ring"-Zyklus mit großem Erfolg.

Die Reise der Berliner Philharmoniker in den Südwesten Europas fand eben mit Konzerten unter Wilhelm Furtwängler in Genf und Lausanne einen glanzvollen Abschluß.

Richard Strauß' „Elektra" kommt dieser Tage in Athen unter Leitung von Walter von Hoeßlin zur Aufführung.

Das Kölner Kammer-Trio (Karl Hermann Pillney, Reinhard Fritzsche, Karl Maria Schamberger) beendete soeben seine diesjährige zweite Ungarnreise, in deren Verlauf die Künstler wieder überall herzlichst aufgenommen wurden.

Hermann Abendroth dirigierte im Sender Hilversum *Anton Bruckners* erste und neunte Sinfonie.

Wilhelm Kempff spielte mit dem Pariser Konservatoriumsorchester unter Charles Münch an einem Abend drei Klavierkonzerte von *Beethoven*.

Das Symphonieorchester der Academia Santa Cecilia in Rom beschloß soeben die Spielzeit mit einem herzlichst aufgenommenen *Wagner*-Konzert unter Leitung von Bernardino Molinari.

Dr. Erich Valentin und Prof. Fritz Jöde-Salzburg wurden eingeladen vom 5.—11. Juli eine *Mozart*-Singwoche in Tällberg in Schweden abzuhalten.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Leo Justinus Kauffmann: „Die Geschichte vom schönen Annerl" (Straßburg).

Konzertwerke:

Curt Beck: „Auf Posten" (Th. Jakobs) für Gesang und Kammerorchester (Reichssender Saarbrücken in einer Sendung „Neue Soldatenlieder", 20. Mai).

Hermann Werner Finke: Kammermusiklieder für Alt und Streichquartett. Werk 8 (Dresden, Willibald Roth-Quartett, Sol. Doris Winkler).

Kurt Hessenberg: „Fiedellieder" für Solotenor und Chor nach Versen von Theodor Storm (München-Gladbach, unter MD Heinz Anrath, Sol. Heinz Martens).

Friedrich Jung: Symphonie in B-dur (München, NS-Symphonieorchester).

Siegfried Kallenberg: Drei Motetten (München, Erlöserkirche, unter Prof. Friedrich Högner, 17. Mai).

Frida Kern: „Ernste Musik" für Streicher, Blech- und Schlagwerk. Werk 37 (Linz/D., unter Leitung der Komponistin, 29. Mai).

Franz Kinzl: 1. Sinfonie in As-dur (Linz/D., unter Leitung des Komponisten, 29. Mai).

Ferdinand Wilhelm Kranzhoff: „Frühlingsreigen" für Solobariton und kl. Orchester (Gelsenkirchen).

Fritz Krull: „Festliches Vorspiel" (Stettin, unter Gustav Mannebeck).

Hans Lang: „Bayrisches Bauernjahr". Kantate für ein- bis dreistimmigen Jugendchor und kleines Orchester (München, unter Leitung des Komponisten).

Walter Niemann: Klavierkonzert mit Streichorchester. Werk 153 (Reichssendung aus Königsberg i. Pr., Sol. Willy Stech, 1. Juni).

Ernst Pepping: „Der Wagen". Chorzyklus nach Versen von J. Weinheber (Dresden, durch den Kreuzchor, unter Rudolf Mauersberger).

Hans Pfitzner: Streichquartett. Werk 50 (Berlin, Strub-Quartett).

Ernst Schiffmann: Hymne für Posaune und Orgel (München, Kammervirtuos Fr. Sertl, an der Orgel: Prof. Friedrich Högner, 17. Mai).

Für den Gesamtinhalt verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliche Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1942 HEFT 8

Anſprache des Leiters der Muſikabteilung im Reichspropagandaminiſterium Generalintendant Dr. Heinz Drewes.

gelegentlich der Eröffnung der 2. Deutſch-Spaniſchen Muſikwoche in Bad Elſter.

Herr Staatsminiſter!
Sehr verehrte ſpaniſche Gäſte!
Meine Damen und Herren!

Als vor einem Jahr der Plan auftauchte, erſtmalig ein Deutſch-Spaniſches Muſikfeſt zu veranſtalten, war dieſer Gedanke keineswegs aus einer augenblicklichen politiſchen Konſtellation heraus geboren, ſondern er bedeutete vielmehr eine Rückbeſinnung auf die hiſtoriſchen Bindungen, die im politiſchen und künſtleriſchen Leben der beiden Völker ſeit Jahrhunderten obwalteten, die vorübergehend geruht hatten und nunmehr wieder mit Macht zur Auswirkung drängten. Nach der ſpontanen Zuſtimmung, die unſere Aufforderung von ſpaniſcher Seite erfuhr und nach dem herzlichen Verlauf der Veranſtaltungen, die in der deutſchen wie in der ſpaniſchen Preſſe ein begeiſtertes Echo fanden, erfolgte bereits wenige Monate ſpäter die Gegeneinladung der ſpaniſchen Regierung zu einem Spaniſch-Deutſchen Muſikfeſt in Madrid und Bilbao. Die in Bad Elſter gewonnenen Eindrücke fanden hier ihre Verdichtung und die ſpezifiſchen Werte der ſpaniſchen Muſik wurden uns bei herzlichſter Gaſtlichkeit noch näher gebracht.

Und nun finden wir uns zum dritten Mal binnen Jahresfriſt zuſammen, um die tonkünſtleriſchen Eigenarten des ſchönen Landes jenſeits der Pyrenäen aufs neue und immer intenſiver kennen zu lernen.

Zunächſt möchte ich mich meiner vornehmſten Pflicht entledigen und Ihnen, meine verehrten ſpaniſchen Freunde, die Grüße des Herrn Reichsminiſters Dr. Goebbels überbingen, der an dem Verlauf dieſer Veranſtaltungen regſten Anteil nimmt und der Woche einen vollen künſtleriſchen Erfolg wünſcht.

Mir perſönlich iſt es ein herzliches Bedürfnis, Ihnen zu verſichern, welche tiefe Freude Sie uns mit Ihrem Erſcheinen bereiten. Ich darf damit den Wunſch verbinden, daß dieſe Tage in Bad Elſter angetan ſein mögen, die geſchloſſene Freundſchaft noch weiter zu vertiefen.

Gewiß wird ſie durch die getreue Waffenbrüderſchaft zwiſchen unſeren Heeren im Oſten und der tapferen Blauen Diviſion graniten untermauert; ſie erhält aber ihre letzte Beſtätigung doch durch eine offenbar künſtleriſche Gleichgerichtetheit von hohen Graden durch die Jahrhunderte.

Ich möchte die Blätter der alten deutſch-ſpaniſchen Muſikgemeinſamkeiten nicht allzuweit aufrollen, etwa ſeit jenen Zeiten Kaiſer Maximilians I., da der große Komponiſt Alexander Agricola („Ackermann de Alemania" ſagen die Capelliſten) zu Valadolid ſtarb oder der „Muſicus hiſpanus" Griſtobal Morales unter Karl V. in den Wittenberger Kirchenmuſikdrucken auftaucht. Verſchiedenſter Art waren ſeitdem in allen Jahrhunderten die Beziehungen zwiſchen der ſpani-

schen und deutschen Tonkunst: wir brauchen nur aus dem Konzertleben des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts die Namen Sarasate und Carreño, aus dem heutigen diejenigen von Manén und Cassado zu nennen, um das skizzenhaft anzudeuten — und noch weit bedeutsamer als der Virtuosenaustausch wurden die kompositorischen Beziehungen beiderseits ausgestaltet.

Das muß Gründe haben, die nicht nur in der absoluten Wertschätzung der artistischen Qualität liegen! Schon die beträchtliche räumliche Entfernung, die auch (trotz mancher Geblütsgemeinschaft aus Westgotentagen) einen starken Unterschied der Temperamente mit sich führt, hat dazu beigetragen: es ist der Reiz der Ferne, der lockt und anzieht. Und bezeichnenderweise war es gerade die deutsche Romantik mit ihrem Drang zum „Nichthier“ und „Nichtjetzt“, die sich dichterisch und vor allem musikalisch des spanischen Tonidioms bediente: von Webers „Preziosa-Musik“ über Schumanns „Spanisches Liederspiel“ bis zu Hugo Wolfs „Spanisches Liederbuch“ — lange vor Bizets „Carmen“ oder Lalos „Sinfonie espagnole“: Was uns an der spanischen Musik so werbend und wie mit einem holden Märchenzauber umfängt, das ist vor allem der starke Unterbau des Volkstumhaften, der Folklore; — der Bolerorhythmus, die besondere, zumal andalusische Melodik mit ihrem kirchentonalen und maurisch-chromatischen Einschlag überfällt uns immer wieder mit der ganzen Überraschungskraft des Ungewohnten, Fremdländischen und nimmt uns gefangen.

Ob etwas ähnliches in unserer eigenen Musik den Spanier anspricht? Ich vermute, daß unsere spanischen Freunde sehr wohl das spezifisch Deutsche an unserem kompositorischen Gesamtstil bemerken; und es ist dort wie hier, daß das Volkslied, der Volkstanz eine herrliche Kraftquelle, eine unerschöpfliche Themenfundgrube darstellen, ob unsere jungen Komponisten Cesar Bresgen oder Joh. Nep. David, ob Heinrich Spitta oder Karl Höller Variationen und sinfonische Paraphrasen über die alten Kernweisen unserer Nation formen.

Es dürfte lohnen, über das Verhältnis zwischen Kunst- und Volksanteil in deutscher und spanischer Musik einige grundsätzliche Erwägungen anzustellen. „Künstlerkunst“ — wie ich den Begriff in einer früheren Rede geprägt habe — sogenannte hohe Kunst, ist jener Betätigungsbereich der Phantasie, in dem — mit handwerklichem Können gepaart — mehr oder minder bewußt der Stil als Gesetz regiert. „Volkskunst“ dagegen versucht, das ihr Vorschwebende mit einfachen, lapidaren Urformeln wiederzugeben. Allerdings hilft ihr dabei die hier meist noch starke mythen- und symbolbildende Kraft — in der Musik vertreten durch die Magik des Tanzrhythmus, durch den geheimnisvollen Zwang brauchtümlicher Melodietypen, bei denen „primitiv“ nicht „unwissend“, sondern ein „noch näher bei den Quellen wohnen“ bedeutet. Die heraufentwickelte Künstlerkunst dagegen wird manchmal durch Gedankenblöße erkauft, statt unmittelbarer Elementar-Impulse ist eine Verwässerung der volkheitlichen Grundkraft erfolgt. Trotzdem kommt keine nationale Kunstentwicklung ohne die entscheidenden Leistungen der genialen Künstler, der großen Führerpersönlichkeiten aus, die aus dem anonymen, träumend gebärenden Humusboden der Volkskunst aufsproßen. Durch sie erst wird Kunstmöglichkeit zur dramatischen Abfolge von Kunstverwirklichungen. Und von hier ebbt es wiederum aus zur volkstümlichen Kunst der Kleinmeister bis zu den namenlosen Volkskünstlern, von denen die Inspiration der Großmeister letztlich befruchtet worden war — ein ewiger Kreislauf alles Werdens und Vergehens.

Man hat diesen Prozeß in einer Theorie des ewig „absinkenden Kulturguts“ zu fassen gesucht, aber sie muß durch eine des „aufsteigenden“ ergänzt werden — steigt doch zumindest immer eine Fülle von Folklore-Material in die Äste der Kunst-Musik hinauf. So begegnen uns in der hohen Kunst unserer iberischen Gäste fortwährend Sequidilla, Fandango und Jota arragonesa, bei de Falla und Turina, bei Grandos und Albeniz; Tanzlieder und Prozessionsgesänge lassen das ganze Volksleben Spaniens, wie mit den unsterblichen Pinseln eines Ribera und Goya gemalt, vor uns bildhaft aufsteigen.

Sollten dem Ausländer die folkloristischen Anteile in der deutschen Musik nicht so deutlich zu Bewußtsein kommen, so ist der Grund vielleicht darin zu suchen, daß unsere Volksmusik selbst nicht derart hervorstechende tonale, harmonische und vor allem rhythmische Wurzeln besitzt wie die der Pyrenäenhalbinsel. Das erklärt sich schon aus Deutschlands geographischer Lage im Herzen Europas.

Unsere Tonsprache stellt durch ihre jahrtausend alte zentrale tonkünstlerische Ausstrahlung eine Art von Normalpunkt der gesamt-abendländischen Musik dar. Die Bestätigung hierfür ergibt die Gegenprobe: auch das Italienische und Französische in der Musik kann noch wenigstens zur Hälfte gesamteuropäisch genannt werden; aber je mehr wir an die Randgebiete herangehen, desto deutlichere Abgrenzungen ergeben sich: das Slavische, Skandinavische, Keltische, das Baskisch-Spanisch-Portugiesische, auch das Südslavische heben sich entschieden nach Tonsystem und nationalen Rhythmen voneinander ab. Und wiederum auf der anderen Seite die Allemande: Der Deutsche, der Ländler, der Walzer: wieviele davon haben bei Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, bei Lanner, Strauß, Brahms, Bruckner ihren Niederschlag gezeitigt, ohne daß wir uns dessen heute noch bewußt sind. Wieviele Volksweisentypen haben bei den Altmeistern des 16./17. Jahrhunderts ihre Idealisierung erhalten; wieviele Kunstlieder des 18. und 19. Saeculums sind mehr oder weniger bewußt „im Volkston" geformt. Allein das Haydnsche „Gott erhalte Franz den Kaiser", auf das heute die Hymne aller Deutschen erklingt, läßt sich schon vorher in fast jedem seiner Teilmotive volksmusikalisch belegen, und so eine große Zahl weiterer Themen der Wiener Klassiker von dem Alphornstückchen in Mozarts „Bastien und Bastienne" bis zur Freudenweise in Beethovens 9. Sinfonie und bis zu den Liedkernen der Wagnerschen „Meistersinger". Da stehen unsere Volksliedquodlibete wie in der Bachschen Bauernkantate eigentlich nicht anders da als die freien Volksliedanspielungen etwa in dem Hauptausgangsstück des neueren spanischen Musiknationalismus, der Trylogie „Los Pirenos" von Felipe Pedrell — die Unterschiede sind mehr graduelle als prinzipielle, mehr solche des individuellen Bedürfens gewesen, je nachdem ob die alikanischen Tonleiterbauten von Oscar Espla das Extrem suchen oder ein gemäßigter „Kasticismo" bei Albeniz, Granados, de Falla Ereignis wurde. Begegnen wir doch innerhalb der spanischen Gaue auch starken Unterschieden: Madrid im Herzland mehr „europäisch" ausgeglichen und durch ein zurückhaltendes kastilisches Sonderstammestum musikalisch nicht so stark befruchtet, steht wesentlich anders da als die große Handelsstadt Barcelona, mit ihrem mediterranen Gepräge und inmitten der so melodiösen katalonischen Volksliedlandschaft gelegen: — Bilbao wieder hat mehr die Hirtenmusik seines bergischen Hinterlandes, seines baskischen Provinzialischen, aber auch seinen an Frankreich ausgerichteten Einschlag, während Sevilla mit Malaguennua und Zuparoados, mit maurischer Nachbarschaft und glühendem Tanztemperament das hispanische Musikzentrum schlechthin genannt werden darf. Aber stellen Sie auch bei uns neben das schwermütig verschlossene Niedersachsenlied den Jodler Oberbayerns, oder von Tirol, so werden Sie in Kunst- wie Volksmusik ähnlicher Gegensätzlichkeiten inne.

Dieser Vielheit Ausdruck zu verleihen, war auch das Bestreben der Programme dieser Tage: während bei Guridi sich die seltsam urwüchsige Profilierung des Basken-Antlitzes musikalisch scharf herausschält, sehen Sie den Meister de Falla aus Cadix mit seinem „Dreispitz" und in Turina aus Sevilla mit seinen „Danzas fastasticas" die kräftige Buntheit des andalusischen Lebens plastisch vor uns erstehen. Ganz anders Halffter und Conrado del Campo, die in gewissem Sinne das mehr weltläufige Gepräge von Madrid repräsentieren: in Halffter treffen sich deutsches und spanisches Geblüt auch tonkünstlerisch zu glücklicher Synthese, wie Ihnen sein „Spanisches Märchen" eindrucksvoll bestätigen wird — und bei del Campo halten sowohl deutsche wie auch französische Kunsteinflüsse der spanischen musikalischen Erbmasse in durchaus harmonischer Weise das Gleichgewicht. Daß er in seiner „Divina comedia" auch noch einen italienischen Vorwurf tondichterisch benutzt, beweist in schöner Weise, daß das geistige Spanien heute nicht in einer abgeschlossenen Autarkie sich einzukapseln wünscht, sondern sich hellsichtig zu den stilistischen Weiten des neuen Europas bekennt.

Welch ein Reichtum der Richtungen und Persönlichkeiten im engen Rahmen eines solchen Programms! — und doch historisch durchaus organisch gewachsene Natur der spanischen Musik aus volksnaher Vielfalt der iberischen Stämme.

Wir vergegenwärtigen uns, daß seit der berühmten, zum spanischen Volkslied gewordenen Kunstromanze des älteren Manuel Garcia „El contrabendista" immer wieder aus den Zarzuelas von Darbieri und Arbos Kulturgut in die Weiten des Volksbewußtseins ausgestrahlt worden ist — ein Vorgang, der genau den bei uns herrschenden zuvor skizzierten Verhältnissen entspricht, so daß man hier wie dort von denkbar fruchtbaren Wechselwirkungen reden kann.

Lassen Sie mich, um zum Schluß zu kommen, noch einen Blick werfen auf Epochen, wo die segensreiche Verbindung zwischen Volk und Kunst notleidend geworden war.

Spanien hat im 18. Jahrhundert solche Zeiten erlebt, wo die Kunst der Vornehmen sich landfremden Zielen zugewandt hatte und die Kunst des Volkes gänzlich auf sich allein gestellt war. Wir haben in verhängnisvollem Ausmaß Jahrzehnte in diesem 20. Jahrhundert durchgemacht, wo ein schier unheilbarer Riß aufbrach zwischen dem Kunstideal der sogenannten „Gebildeten" und der Volkskunst. Was auf der einen Seite eine esoterische Angelegenheit für angebliche Könner (in Wahrheit für Snobs und Betrogene, sich selbst betrügende Narren) wurde, die unselige Atonalität, das ließ auf der anderen Seite für die großen Massen nur Raum entweder für ein rückständiges Nachgenießen veralteter, sentimentaler Kleinbürger-Kunst, oder für flache Amüsierklänge, die mit guter Operetten- und Unterhaltungsmusik kaum mehr etwas zu tun hatte. Hier liegt die entscheidende zukünftige kulturpolitische Aufgabe, und ich glaube, nicht nur für uns, sondern in gewissem Umfang auch für unsere Freunde jenseits der Grenzpfähle des Reiches; die Entwicklung der Künstler-Kunst und der Volkskunst dürfen sich nie mehr soweit voneinander entfernen, daß ein Abgrund zwischen ihnen aufreißt. Kein Künstler sei so vermessen, daß es ihm unter seiner Würde erscheinen dürfte, aus dem „Munde der ältesten Müttergens" (wie Jung-Goethe schrieb) die ewige Weisheit der Musik seines Volkstums weiterzuformen nach dem unabänderlichen Blutgesetz der Nation. Aber auch das Volk im weitesten Sinne wird sich nie den Willen zur Kunst versagen dürfen, sofern es nur eine Kunst ist, die sich trotz höchster Ziele doch stets auf ihr Volkstum besinnt.

So schließe ich mit dem Bekenntnis: Nicht nur die Formel: „Die Kunst gehöre dem Volke!", die Reichsminister Dr. Goebbels den Berliner Kunstwochen unlängst als Devise vorangestellt hat und zum kategorischen Imperativ erhob, sondern auch ihre Umkehrung gelte als sittliche Forderung:

„Das Volk gehöre der Kunst!"

Spanische Impressionen.

Zweite Deutsch-Spanische Musikwoche in Bad Elster und Dresden.

Von Günter Haußwald, Dresden.

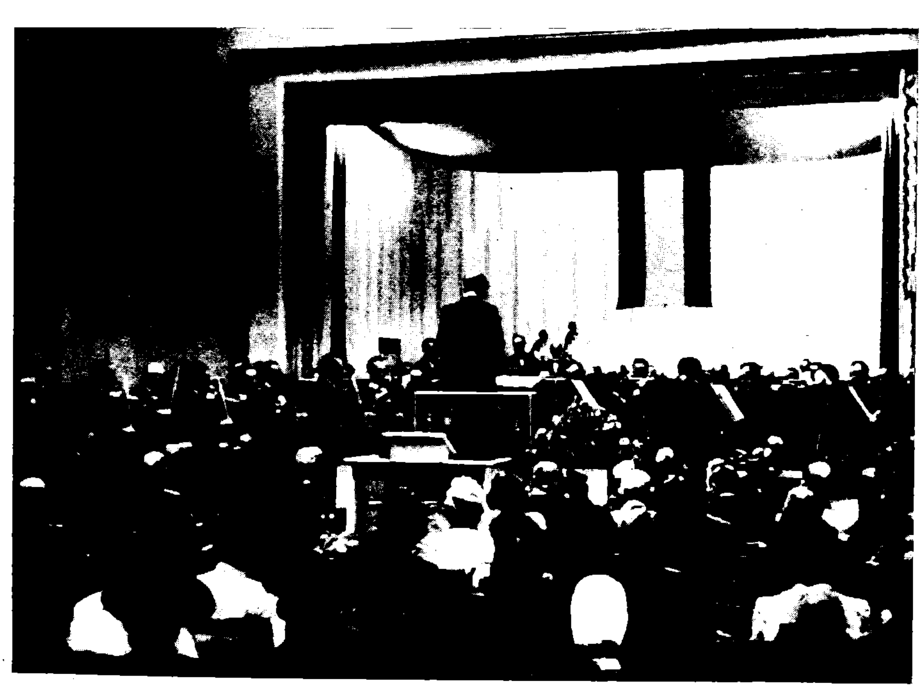
Das Staatsbad Elster in den weitgeschwungenen Bergen des sächsischen Vogtlandes und die alte Musikstadt Dresden in ihrer rokokohaften Anmut standen im Zeichen der rot-gelb-roten Flagge. Zum zweiten Male hatten sich die beiden befreundeten Nationen Deutschland und Spanien zusammengefunden, um in einer Musikwoche, gefördert vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Zeugnis vom künstlerischen Gestaltungswillen der beiden Völker mitten im Kriege abzulegen. Inmitten einer Sinfonie von Wäldern und Höhen, von sprudelnden und heilenden Quellen, vor führenden Ehrengästen aus dem In- und Ausland, aber auch vor verwundeten Frontkameraden der blauen Division und unserer Wehrmacht gestalteten sich die Tage zu einem klingenden Bekenntnis deutsch-spanischer Freundschaft.

Auftakt.

Von einer festlich gehobenen Stimmung war der Auftakt getragen. Staatsminister Dr. Fritsch wies in seiner Begrüßung die innere Berechtigung der Musikwoche nach. Im gegenwärtigen Existenzkampf um Sein oder Nichtsein habe Deutschland die Sache der Kulturvölker dieser Erde zu der seinen gemacht. Das deutsche Volk sei gleichermaßen ein Volk der Dichter und Denker wie ein Volk der Soldaten. Eine Sehnsucht nach Vollendung spiegele sich ebenso darin wie der Wille zur Selbstbehauptung. In dieser Synthese sei der tiefere Sinn der Woche zu erblicken, denn die Kunst sei das sichtbare Bindeglied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Er überbrachte die Grüße des sächsischen Reichsstatthalters Mutschmann und widmete wärmste Worte den spanischen Gästen. Es waren zugegen der Generalsekretär der Musikabteilung im spanischen Unterrichtsministerium, Dr. Federico Sopeña - Madrid, Antonio de las Heras - Madrid, Conde de Superunda - Bilbao, Konsul Careño von der spanischen Botschaft in Berlin, führende Solisten und Dirigenten aus Spanien und Deutschland, Vertreter von Partei,



Generalintendant Dr. Heinz Drewes
bei der Eröffnungsansprache



Eduard Martini dirigiert das Eröffnungskonzert

(Aufnahmen Köbler-Tietze, Bad Elster)

Bilder vom Deutsch Spanischen Musikfest in Bad Elster 1942



Generalintendant Dr. Heinz Drewes im Gespräch mit Antonio de las Heras und Dr. Sopeña (links GMD Balzer, rechts Dr. Rosen)



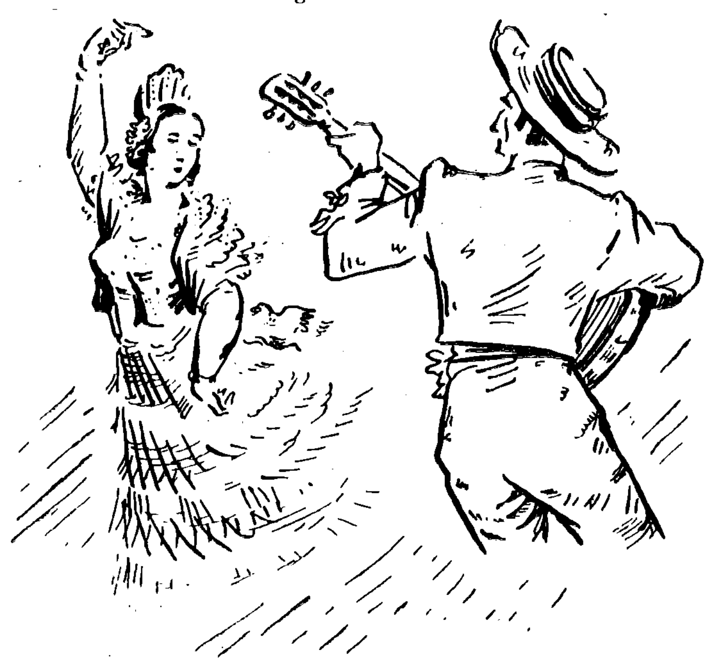
Deutsche und spanische Ehrengäste

(Aufnahmen Köbler-Tietze, Bad Elster)

Bilder vom Deutsch-Spanischen Musikfest in Bad Elster 1942

Wehrmacht und Staat. Dann ergriff Generalintendant und Generalmusikdirektor Dr. Heinz Drewes als Leiter der Musikabteilung im Reichspropagandaministerium das Wort zu einer grundlegenden Ansprache und umriß das Verhältnis der deutsch-spanischen Musikfreundschaft. Er überbrachte zugleich die Grüße von Reichsminister Dr. Goebbels, der regen Anteil an der Woche nimmt. Die Rede, deren Wortlaut wir an anderer Stelle veröffentlichen, fand wärmsten Beifall. Ein Schlußwort von Oberregierungsrat Paul sowie die Nationalhymnen rundeten die Stunde ab.

In einem Eröffnungskonzert, drei Sinfoniekonzerten, einem Kammermusikabend, einem Konzert mit Unterhaltungsmusik, einem Tanzabend und einem Ballettabend in der Dresdner Staatsoper vollzogen sich die künstlerischen Ereignisse.



Sinfonische Musik.

Einer der Schwerpunkte spanischer Musik liegt unstreitig im sinfonischen Schaffen. Obwohl ein großes Werk dieser Gattung fehlte, gaben doch Kleinwerke aufschlußreiche Einblicke in südländischen Musikstil. Die ältere Generation war mit *Isaac Albéniz* vertreten, dessen Intermezzo aus der Oper „Pepita Jiménez" durch orchestrale Farbigkeit bestach. Von *Manuel de Falla,* der so stark andalusischem Volksgut verpflichtet ist, hörte man ein Zwischenspiel und einen Tanz aus der Oper „Vida breve", die einst seinen Ruhm mit begründete. Unverkennbar das zerklüftete rhapsodische Gepräge, weich und sinnlich betörend die melodische Führung im Tanz. Zu den stärksten Begabungen gehört jedoch der Sevillaner *Joaquin Turina.* Auch bei ihm wird ein wichtiger stammesmäßiger Einschlag deutlich. Seine „Danzas Fantasticas" verrieten glühende Dramatik und vor allem hinreißenden Schwung. Das motivische Spiel ballte sich zu kühnen Steigerungen zusammen und bestach durch elementare Kraft. Anders ein Fragmento finale „La Divina Comedia" von *Conrado del Campo,* dem kastilianischen Meister. Es erwies sich als dramatisches Stimmungsbild in satter Farbe und rückt im Ausdruck etwa in die Nähe Liszts. Warme Lyrismen standen gezackten Rhythmen gegenüber, sphärische Streicherklänge schönen Holzbläserepisoden. Folkloristische Gestaltungsweise formte auch dieses Stück. Eine „Zarabanda Lejana" von *Joaquin Rodrigo,* dem blinden Komponisten aus Valencia, überraschte durch ganz zarte und verschwebende Streicherklänge. Die gedämpften Linien gaben ein magisch irisierendes Farbenspiel von zwingender Leuchtkraft — ein Stück, dem nicht zuletzt

seiner starken thematischen Substanz wegen ein nachhaltiger Erfolg beschieden war. Von *Jesús Guridi* erklangen „Diez melodias bascas". Diese baskischen Weisen stellen eine Folge von zehn knappen und gedrungenen Sätzen dar, die durch ihre gegensatzreiche Haltung auffallen. Impressionistische Farbigkeit von verträumter elegischer Stimmung, aber auch blutvoll saftige Akkorde von herbem Klangrealismus verleihen der Reihe ein scharf geschnittenes Gesicht. Typisch erscheint dabei die ostinate Bindung gewisser Stimmen, andererseits wieder die elementar hervortretende Leidenschaft, die das Gesamtgefüge umschmilzt. Der jüngste der ganzen Gruppe ist *Ernesto Halffter.* Väterlicherseits entstammt er einer ostpreußischen Familie, mütterlicherseits ist er katalonischer und andalusischer Herkunft. Als Musik des Gegensatzes kann man auch seine „Portugiesische Rhapsodie" für Klavier und Orchester bezeichnen. Unter Verzicht auf streng formale Entwicklung besticht das Werk durch seine plastische Gedrungenheit. Das Ganze wirkt improvisatorisch und überrascht durch eine seltsame Bildkraft in der Stimmung. Satte Farbe steht unmittelbar neben arabeskenhafter Zeichnung. Oft wird in einen verhaltenen Grundakkord durch markantes Linienspiel ein dekoratives Ornament hineingetragen, das spanisches Nationalkolorit unzweideutig verrät.

Der deutsche Anteil an sinfonischer Musik war mit einer Orchestersuite von *Händel* gegeben, ferner mit *Weber,* mit *Schumanns* Klavierkonzert und des gleichen Meisters B-dur-Sinfonie, endlich mit der „Zweiten" von *Brahms.* Ausgezeichnet wirkte in seiner barock-linearen Struktur bei wundersam duftiger Farbe ein Konzert für Saiteninstrumente von *Otto Wartisch.* Beglückende Heiterkeit und echten Frohsinn atmete ein „Rondino giocoso" von *Theodor Berger.* Musik von flüssig lockerer Haltung, dabei wertvoll in der Thematik. Das zweite Konzert für Orchester von *Max Trapp* bestach durch die flächig kompakte Wucht der Ecksätze sowie durch den melodischen Adel seines Mittelsatzes.

Für eine zügige Verlebendigung der Werke setzte sich vor allem die Sächsische Staatskapelle ein. Sie musizierte mit unnachahmlichem Glanz und aller Leuchtkraft. Karl Böhm als überlegener Dirigent wußte temperamentvoll das sinfonische Gepräge auszuformen und war ein geistvoller Interpret. Das Orchester des Staatsbades Elster betreute Eduard Martini, der mit geschicktem Gestaltungsvermögen sich als feinfühlender Leiter erwies. In Jesús Arámbarri aber begegnete man einem bedeutenden spanischen Dirigenten, der mit weicher fließender Gestik überraschend grazil seinen Willen dem Orchester aufprägte. Als spanischer Meisterpianist erwies sich José Cubiles, ein Könner von außergewöhnlichem Format. Mit sprühender Leidenschaft spielte er kristallklar, dabei virtuos und doch auf seelische Tiefenwirkung bedacht.

Kammermusik.

Fast scheint Kammermusik augenblicklich nicht unmittelbar zu den bevorzugten Gattungen der Musik in Spanien zu gehören. Gleichwohl begegnete man intimen Werken, die aufschlußreich waren. An der Spitze stand ein Streichquartett von *J. C. d'Arriaga,* einem wenig bekannten Altmeister aus spätklassischer Zeit. Die Sätze gefielen durch ihre feingliedrige Motivik, durch eine wundersame Klarheit in der Struktur und durch gewinnende Anmut. Bald gab es zierlich-kapriziöse Figuren, bald herrschte eine Durchsichtigkeit in den Stimmen, die sich einprägte. Anders ein Klaviertrio von *Joaquin Turina.* Ein melodisch-eingängiges Werk von tänzerisch-schwärmerischem Charakter. Die beiden Ecksätze wiesen hübsche Einfälle auf, der Mittelsatz zeichnete sich durch edle Melodik aus. Als Ausklang zog *Schumanns* Es-dur-Klavierquintett vorüber.

Mit dem Spanischen Nationalquintett lernte man eine Künstlerschar kennen, deren gepflegtes Musizieren sofort auffiel. Enrique Iniesta, Luis Antón, Pedro Meroño, Juan Ruiz Casaux und Enrique Aroca erwiesen sich als temperamentvolle Gestalter, die in ihrer Ausdeutung im Grunde doch auf romanische Klarheit bedacht waren.

Unterhaltsame Musik.

Das war ein wagemutiger Abend. Wir haben lange mit Joaquin Reyes-Cabrera darüber gesprochen. Er ist ein junger Dirigent, kommt aus Andalusien, hat im Rundfunk viel gespielt, studierte in Madrid bei Conrado del Campo, erhielt den ersten Preis für Komposition

des Madrider Konſervatoriums und ſetzt gegenwärtig ſeine Studien bei Joſeph Haas in München fort. Er berichtete uns vom typiſch ſpaniſchen Theater, von den „Zarzuelas". Darunter verſteht der Spanier eine Miſchform zwiſchen Oper und Operette, will aber ſehr wohl den dramatiſchen Grundzug unterſtrichen wiſſen. Der Dialog iſt meiſt heiterer Art. Die Muſik ſtößt nirgends in problematiſche Tiefgründigkeit vor, ſondern will reine Unterhaltungskunſt ſein. Im Grunde handelt es ſich um kleine Feſtſpiele für höfiſche Zwecke. Ihr Name kommt von dem Ort ihrer Aufführung her, vom Palacio de la Zarzuela bei Madrid. Man reiht ſolche Stücke gleich kettenweiſe aneinander. Bedeutſam erſcheint, daß die Muſik nie in Trivialität abgleitet, ſondern immer melodiſche Haltung bewahrt, wenn auch dieſe wieder unverkennbar ein volkhaft eingängiges Gepräge zeigt. Köpfe wie Vives, Breton, Serrano, Guridi, Chapi ſind Bahnbrecher und Nachfolger dieſer für das ſpaniſche Theater aufſchlußreichſten Gattung.

Ausſchnitte daraus erklangen bei einem Konzert im Freien. *Alvarez, Breton* und *Serrano* waren verteten, aber auch *Jiménez, Granados* und *Chapi*. Dabei wurde erneut klar, wie ſtark die ſpaniſche Muſik landſchaftsgebunden iſt. Unterhaltſam will ſie ſein, verläßt aber nie den Boden geſunden muſikaliſchen Empfindens, und bei aller Leichtigkeit der melodiſchen Prägung bleibt ein Stück vom Eigenſtil des Schöpfers lebendig. So erſchien eine gediegene Haltung bewahrt, die Tauſende von Hörern unmittelbar anſprach.

Ballett und Tanz.

Der Tanz iſt das Lebenselement des ſpaniſchen Volkes. Zur beherrſchenden Ausdrucksform wächſt er empor. Wechſelſeitig durchdringen ſich dabei die Beziehungen zwiſchen Tanz und Muſik. Eine tänzeriſche Rhythmik ſchleicht ſich in das muſikaliſche Geſchehen ein, auch dort, wo es gar nicht zu ſichtbarem Bewegungsſpiel kommt. Der von Muſik getragene Tanz aber wird zum ſchaubaren Bild eines volkhaft gebundenen Lebensgefühls. Eine ſolche ſtarke Durchblutung alles künſtleriſchen Geſchehens aber führt zu einem feſt umriſſenen Eigenſtil ſpaniſcher Tanzkunſt. Sie verzichtet in unſerem germaniſchen Sinne auf eine vertiefte, pſychologiſche Ausdeutung. Nicht die Raumwirkung einer grübleriſchen, gedanklich beſchwerten Haltung erhebt den Tanz zum künſtleriſchen Gebilde, ſondern vielmehr eine Nähe zu naiv unbekümmerter Haltung von ganz bewußter Naturhaftigkeit wird ſpürbar. Die Schönheit des ſpaniſchen Tanzes wird daher gleichſam auf einer einzigen Ebene deutlich. In der zeichneriſchen Anmut der Bewegungen, in der Gelöſtheit des Ausdrucks liegt ſein Reiz. Im zuchtvoll beherrſchten Spiel der Glieder, in einer unerhörten Vielfalt rhythmiſcher Bewegungsimpulſe, unterſtrichen von der Feingliedrigkeit eines faſt trillernden Kaſtagnettengeräuſches, im kapriziöſen Schlag der Finger, nicht zuletzt in der dekorativen Pracht der volksnahen Gewänder tritt der Eigenſtil ſpaniſcher Tanzkunſt in Erſcheinung. Davon kündeten zwei Abende.

In der Dresdner Staatsoper kam eine „Sonatina" von *Ernesto Halffter* zur Uraufführung. Eine einfache Handlung liegt dem ſpaniſchen Märchen zugrunde. Alle tänzeriſchen Zauberkünſte genügen nicht, um eine melancholiſche Prinzeſſin aufzuheitern, bis endlich eine Zigeunerin einen Prinzen ankündigt, der das Wunder vollbringt. Mit „Freiſchütz" - nahen Klängen hebt die Muſik an, verdichtet ſich aber ſehr bald zu prickelnder Rhythmik und herben akkordiſchen Ballungen. Doch bleibt ein gewiſſer märchenhafter Grundzug auch auf der muſikaliſchen Ebene gewahrt, ſodaß durchaus eine Naturhaftigkeit der Empfindung zum Ausdruck kam. Valeria Kratina hatte dem Spiel einen gefälligen choreographiſchen Rahmen gegeben, während Kurt Striegler mit feinem Verſtändnis das Orcheſter betreute. Neben Hilde Schlieben, Gino Neppach, Fritz Schulz, Robert Mayer ſei auf die außergewöhnlichen Begabungen von Thea Weiß und beſonders auf Eva Allerding hingewieſen. Die Couperin-Tanzſuite von *Richard Strauß* und *Manuel de Fallas* luſtiges Ballett „Der Dreiſpitz", ganz auf draſtiſche Realiſtik geſtellt, boten einen willkommenen Rahmen.

Die Tänzerin Mariemma dagegen veranſchaulichte ſpaniſche Gefühlswelt. Sie wußte, virtuos, dabei mit einer echt ſpaniſchen Grandezza, ihren ſchmiegſamen Körper in den Dienſt einer überragenden Geſtaltung zu ſtellen. Ihr rhythmiſch federndes Gefühl verlieh den Volkstänzen einen perſönlichen Schnitt. Sie tanzte Muſik von *Manuel de Falla, Enrique Granados,*

Tomas Breton, Isaac Albéniz und anderen Meistern. Enrique Luzuriaga umrahmte die Bilder mit gepflegter Klaviermusik von *Ferrer, Turina, Donostia* und *Albéniz.*

Ausklang.

Überschaut man noch einmal die Fülle der Ereignisse, welche die zweite deutsch-spanische Musikwoche gebracht hat, so hebt sich gar gewichtig eine Leitlinie heraus. An eindringlichen Beispielen wurde vor allem das junge Spanien als Musikland veranschaulicht. Dabei stehen immer noch Meister wie Albéniz, de Falla, Turina an der Spitze. Rodrigo, del Campo und Guridi gilt es vielleicht künftig für Deutschland noch weiter zu erschließen. Bedachtsam wird man das Schaffen von Halffter zu verfolgen haben. Daraus werden weitere Anregungen erwachsen, sodaß auch andere Meister zur Erörterung gestellt werden. Wir denken an den Katalonier Amadeo Vives, an den außergewöhnlich begabten Basken José Maria Usandizaga, auch an ältere Meister wie Francisco Pujol, an Juan Lamote de Grignon, an Ricardo Villa, vielleicht auch an Jaime Pahissa oder Perez Casas.

Stilistisch ergab sich, wie spanisches Musikschaffen seine stärksten Triebkräfte aus volkhafter Bindung gewinnt. Der stammesmäßige Einschlag führt oft zu einem ganz persönlichen Eigenprofil. Eine impressionistische Farbigkeit scheint auch weiterhin kennzeichnend zu bleiben. Doch machen sich bereits Ansätze bemerkbar, diese zu überwinden oder zumindest zurückzudrängen zugunsten eines stärker konstruktiv aufgerichteten Baues. Das würde aber eine Hinwendung zu deutschem Formempfinden bedeuten. Freilich liebt der Spanier immer wieder Schumann und Wagner, demnach jene Atmosphäre, die von romantischem Gefühl durchströmt ist. Trotzdem mischt er sehr oft in seine stimmungsgesättigten Bilder straffe realistische Impulse von gedrungener Härte, bald bis zur bizarren Groteske gesteigert, bald klobige Erdhaftigkeit wahrend. So verschmilzt in der Tat spanisches Musikschaffen weitgespannte Gegensätze. Nicht zuletzt ist dies Ausdruck seiner Landschaft, seines Volkstums. In der ganzen Breite stellt sich spanische Musik als klingender Ausdruck eines hellwachen, naturverhafteten romanischen Geistes dar. Sicher werden auch germanische Einflüsse das Schicksal des Musiklandes Spanien künftig mitbestimmen.

Die Brücken zwischen den beiden Nationen sind geschlagen. Sie haben ihre festgefügte Struktur bereits in den zwei letzten Jahren bewiesen. Aus dem Geiste des Verstehens, den beide Völker suchten, ist der Geist der Kameradschaft und der Freundschaft geworden. Zur Vertiefung dieser kulturellen Bindungen hat die Musikwoche entscheidend beigetragen. Darin liegt ihr Sinn und ihr bleibender Wert.

Die spanische Musik und ihre Beziehungen zu Deutschland.

Von Antonio de las Heras, Madrid.

(Übersetzt von Dr. B. Beinert.)

Als der Komponist Felipe Pedrell seinen Aufruf über die spanische Musik erließ, ging ein für die Musikgeschichte unseres Landes unbedeutendes Jahrhundert seinem Ende entgegen. Das vorhergehende, das 18. Jahrhundert, konnte wenigstens die „tonadilla" aufweisen, die, wenn auch nicht von hohem künstlerischem Wert, so doch eine ausgesprochen spanische Schöpfung darstellt, woraus später manche Anregung für ernstere Kompositionen gewonnen werden konnte. Dieses Erbe des 18. Jahrhunderts blieb aber zunächst unbenutzt und die fremden Melodien schlichen sich schnell wie der Wind durch jeden offenen Türspalt ein.

Der italienische Einfluß herrschte ohne Widerspruch; niemand besann sich auf die rettungbringende volkstümliche Musik, mit Ausnahme der Tonsetzer der Singspiele (Zarzuelas), von deren Behandlung ich jedoch in diesem Zusammenhang absehen muß. Pedrell erließ seinen Mahnruf im September 1891 und nannte ihn „Für unsere Musik".

Der erste, der diese Botschaft ernst nahm und sie befolgte, war Albéniz, der durch sein abenteuerliches Leben und seine vielen Reisen die Musik aller spanischen Landschaften aufs genaueste kannte. Und Albéniz mußte sich in der Fremde aufhalten, um der Sehnsucht nach der Heimat in seiner Musik Ausdruck zu verleihen.

Sein Werk ist impulsiv und autodidaktisch; insbesondere in der Komposition „Iberia" glaubt man die Stimme eines Verbannten zu hören, der in lyrischer Versenktheit, ohne den Versuch einer Beschreibung, die vertrauten Orte seiner Geburt und seiner Kindheit zurückruft. Deshalb bemerkt man zuweilen eine gewisse Freiheit gegenüber der volkstümlichen Überlieferung, wodurch seine Kompositionen an Spontanität und Grazie gewinnen, wenn sie auch etwas an Überlieferungstreue verlieren.

Immer, wenn man von der zeitgenössischen spanischen Musik sprechen will, muß man mit dem Autor der „Triana" beginnen, denn er ist der Begründer der Schule und ihm allein ist zu verdanken, was in anderen Ländern das Ergebnis der Bemühungen mehrerer Komponisten gewesen ist. Und dies umso mehr, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Albéniz, wie einige Jahre später Granados, nicht sagen konnte, wer auf dem Gebiete der Komposition sein Lehrmeister gewesen sei.

Als Pianisten von spanischem Temperament und lebendiger Phantasie fanden beide das Wesen ihrer Musik im freien Gleiten ihrer Hände über die Tastatur.

Ihre Kompositionen sind für dieses Instrument gedacht und geschrieben, wenn sie auch später für das Orchester erweitert und umgesetzt wurden, wie z. B. „Catalonia" und die „Goyescas".

Das Werk beider Komponisten spiegelt einen Zustand des nationalen Empfindens, der durch seinen Gehalt an Menschlichkeit und seine Eigenart über Spanien hinaus allgemeine Bedeutung gewinnt: es wird von demselben realistischen Kunstsinn bestimmt, der sich uns auch in der spanischen Literatur und der Malerei als Grundzug der spanischen Kunst offenbart, wenn sich auch Granados hin und wieder durch eine Neigung zum Romantischen verrät.

Die Musik konnte keinen anderen Weg als den Realismus einschlagen, der ihr durch die nationale Eigenart bestimmt wurde. Nicht umsonst hat ein Cervantes gelebt, in dem die Tugenden und Fehler unseres Volkes sich am deutlichsten verkörpern und auf anderem Gebiet ein Goya, der begnadete Schöpfer eines Ruhmesblatts spanischer Geschichte.

Auf dieser realistischen Linie liegt auch das Werk von Manuel de Falla und Joaquin Turina, beide Fortführer der Idee von Albéniz, der eines Tages den damals jungen Komponisten den Weg zeigte, indem er sie auf die spanische Volksüberlieferung als die Grundlage für ihr künftiges musikalisches Schaffen hinwies und ihnen riet, den von den international geläufigen Formeln beherrschten Stil ihrer ersten Arbeiten aufzugeben, der Albéniz' Empfinden widersprach.

Vielleicht kann man sagen, daß de Falla seiner Musik ein neues Element hinzugefügt habe, nämlich das der Mystik. Aber auch dann wäre die Mischung beider Gemütsstimmungen für die Spanier sehr bezeichnend.

Neben den zeitgenössischen Tonmeistern de Falla und Turina, die über eine ausgedehnte Sachkenntnis und eine Technik des Komponierens verfügen, die ihren Vorgängern unbekannt war, gibt es eine Gruppe von Komponisten, die sich der universalistischen Richtung und ihrer Tonsprache verschrieben haben: man kann ihre Figuren gewissermaßen hinter den Staatskarossen, denen sie sich zu folgen bemühen, erscheinen und wieder verschwinden sehen, eingehüllt in die Staubwolken, die die Gefährte der fremdländischen Triumphatoren hinter sich aufwirbeln.

An der Spitze der im gegenwärtigen Jahrhundert geborenen Komponistengeneration stehen der Valencianer Joaquin Rodrigo und Ernesto Halffter aus Madrid, Sohn eines Deutschen und einer spanischen Mutter, wegen ihrer echten Verbindung zu den wahren Wurzeln des spanischen Volkstums und der Reinheit des erfrischenden Quells, der ihre Schöpfungen speist.

Beide technisch sehr begabten Künstler und Kenner der alten spanischen Melodien versprechen eine fruchtbare Zukunft für die hispanische Musik, indem sie ihrerseits die Verbindung herstellen mit den Jüngsten in der Kette, die mit Albéniz begann.

Der Austausch mit Großdeutschland, als dem führenden Land auf dem Gebiete der Musik, ist von besonderer Bedeutung für das spanische Musikleben. Die deutsch-spanischen Musikwochen, die bisher veranstaltet wurden, haben die jungen Musiker, die am Madrider Konservatorium studieren, mit heller Begeisterung erfüllt, weil sie jetzt gewiß sind, daß ihre Arbeit für die Musikgeschichte der Welt nicht verloren sein wird, sondern daß alles das, was verdient

gehört zu werden, in dem Land zur Aufführung kommen wird, dessen „placet“ den besten Ritterschlag in der Kunst der Musik bedeutet.

Durch diesen Austausch werden und wurden bereits nicht nur ihre Werke bekannt, sondern auch sie selbst lernen die neuesten Schöpfungen aus dem Vaterland des Johann Sebastian Bach kennen, wodurch sich ihr Blickfeld weitet und ihre Phantasie neue fruchtbare Anregung empfängt.

Der alljährliche Besuch des Berliner Philharmonischen Orchesters und das kürzliche Auftreten der großen deutschen Virtuosen und Musikinterpreten, die sowohl den spanischen Berufsmusiker wie auch den Musikfreund auf den höchsten Gipfel der besten Musik versetzen, die echtes und wahres Künstlertum hervorgebracht hat, werden von beiden in ihrer ganzen Bedeutung dankbar aufgenommen und gewürdigt.

Für unsere jungen Künstler gibt es nichts vielversprechenderes als an den Sommerkursen teilzunehmen, die alljährlich in Deutschland veranstaltet werden, oder sich unter der Leitung von Lehrern unbestrittener Autorität weiterzubilden, denen die hohe und ehrenvolle Aufgabe übertragen wurde, die kommende Künstlergeneration heranzubilden.

Auf diesen künstlerischen und musikalischen Austausch setzt Spanien seine größten Hoffnungen für die Zukunft.

Spanischer Musikstil.

Von Günter Haußwald, Dresden.

Spanien als Musikland, dieser Gedanke stellt durchaus keinen neuen Begriff dar. Er ist nur gegenwärtig in ein helleres Licht gerückt worden, als es vordem der Fall war. Damit ist das Musikleben einer Nation in den Vordergrund getreten, das bislang vielleicht allzustark von anders gefügtem romanischem Musikschaffen, insbesondere von Italien, überschattet war. Um so klarer und reiner leuchten daher seine Farben auf, tritt der Eigenstil spanischer Musik in Erscheinung.

Ein jedes Volk schafft sich sein typisches Nationalkolorit. Spanien hat dabei das Glück, auf eine Jahrhunderte alte Kultur zurückblicken zu können. Anfänglich von römischer Musikpflege überstrahlt, löst sich doch sehr bald unter dem mehr oder weniger faßbaren arabischen, weit zwingender unter westgotischem Einfluß eine Führerschicht heraus, die im 16. Jahrhundert in Orgelmeistern wie Antonio de Cabezón, in Motettenkunst von Cristobal Morales, in dem Gambisten Diego Ortiz und der Tabulaturkunst von Luis Milan ihre Krönung findet. Zwei Jahrhunderte später beginnt wiederum eine italienische Überfremdung, sonderlich neapolitanischen Gepräges, innerhalb der sich aber doch schärfer als sonst ein völkischer Eigenstil absetzt. Den großen Umschwung leitet freilich erst im 19. Jahrhundert Felipe Pedrell mit seinem Manifest „Por nuestra musica“ ein. Von da an tritt Spanien immer bewußter und eigenwüchsiger in den europäischen Musikkreis ein.

Das Gepräge der spanischen Musik aus den letzten Jahrzehnten und aus der Gegenwart zeigt genug stilistische Merkmale, die sich scharf von germanischem Musikempfinden abheben. Vielleicht läßt gerade die Verschiedenartigkeit beider Völker einen offenen Blick für den Gegensatz zwischen Süd und Nord zu. Andererseits spürt man besonders in der letzten Zeit unzweideutig, wie die jungen Spanier zu einer Verschmelzung mit deutschem Musikgut drängen. Dann sind oft schwierig die stilistischen Bezirke zu scheiden. Gleitend und fließend müssen auch die Grenzen nach der Seite des übrigen romanischen Musizierwillens, so nach Frankreich und Italien, gezeichnet werden. Die weichen Farben, wie sie der Impressionismus jenseits der Pyrenäen entwarf, und die vitale Operndramatik, wie sie in der Sonne des Appennins sich entfaltete, verwischen sich gar oft im Musikland Spanien.

Die allgemein verpflichtenden Grundlagen auch für den spanischen Musikstil sind mit Landschaft, Volk und Sprache gegeben. Herb und streng sind oft die Linien, die das Gesicht des Landes bestimmen. Eine seltsame Starrheit spricht aus ihnen. Dann wieder klingen weiche und lockende Töne in diese Sinfonie der Berge hinein. Sie steigern sich nach den süd-

lichen Provinzen zu und finden dort in einem Raufch von Farbe und fprühendem Leben ihre Krönung. Von gleicher Schickfalsbeftimmtheit erfcheint auch das Wefen diefer Spanier, die aus baskifchen, katalonifchen oder andalufifchen Bezirken kommen. Strenge Verfchloffenheit paart fich mit fprudelndem Temperament, vollendete Ritterlichkeit mit fanatifcher Befeelung. In ihrer Sprache aber klingt der fchmelzende Laut des Südens auf, und doch ift das Gepräge kantiger, beftimmter als etwa im Italienifchen. So bildet in der Tat Spanien ein Land der Gegenfätze. Schroff prallen verfchieden geartete Kräfte aufeinander, und im Wechfelfpiel ihrer Auseinanderfetzung formt fich die Perfönlichkeit. Sie aber beftimmt letztlich auch den fpanifchen Mufikftil.

Sucht man als Deutfcher nach einem Zugang zu diefer Mufik, fo wird er vielleicht am eheften im m e l o d i f ch e n Element gegeben fein. Unverkennbar bricht überall der Hang des Spaniers zur Melodie, zur Schönheit der beherrfchenden Linie durch. In typifch weitgefpannter Form tritt fie in Erfcheinung, mitunter durch einen arabeskenhaften Schnörkel abgefchloffen, der wie ein maurifches Ornament anmutet. Man denke nur an Albéniz, an Granados, an de Falla. Die fpanifche Melodie hat etwas von jener durchdringenden Schlagkraft, wie fie im Süden heimifch ift. Sie kann unter Umftänden leicht zur Trivialität abfinken, doch fichert ihr immer wieder fpanifche Leidenfchaft einen gehobenen Eindruck. Beifpiele für diefe volkhaft eindringliche und eingängige Melodik bietet in reicher Fülle das fpanifche Nationaltheater, die Welt der Zarzuelas. Freilich etwas von diefem zügigen Schwung bleibt auch der auf anderer Ebene liegenden Kunftmufik eigen. Dabei erfcheint das Gefamtgefüge der fpanifchen Melodie von heiß wallendem Blut durchpulft. Ihr an fich zündendes und erregendes Pathos kann dabei fehr wohl von einer elegifchen Befinnlichkeit abgelöft werden, um dann um fo unmittelbarer hervorzubrechen.

In r h y t h m i f ch e r Hinficht wurzelt der fpanifche Mufikftil im Erlebnis des Tanzes. Spanifche Rhythmen find in alle Welt gedrungen. Wichtige Grundtypen heben fich dabei heraus: Sarabande, Seguedilla, Fandango, Folia, Malagueña, endlich die Jota. Ganz erftaunlich bleibt dabei die Vielzahl der Rhythmen. Ihre leifen Schattierungen mit differenzierten Punktierungen, aber auch ihre groben und markanten Einfchnitte, die oft eine Verlagerung des Schwerpunktes bedeuten, find dem Urerlebnis des Tanzes abgelaufcht und in eine andere Sphäre getragen worden. Was bei faft zirpendem Kaftagnettenton fichtbar ausgeformt wird, erfcheint gleichfinnig in der mufikalifchen Subftanz und beftimmt weitgehend Architektur und Form fpanifcher Kunftmufik. Diefer tänzerifche Einfchlag gehört geradezu zum typifchen Nationalkolorit. Er eint die gegenfätzlichften Komponiften, wie er zugleich in der Lage ift, landfchaftliche Unterfchiede, Bindungen an Überlieferung, fortfchrittliche Gefinnung zu veranfchaulichen.

Auch die h a r m o n i f ch e n Verhältniffe geftatteten eine gewiffe Schichtung der Eindrücke. Die Einbeziehung ältefter Volksweifen kann die gegebene Dur-Moll-Tonalität erfchüttern. Im allgemeinen drängt aber der Spanier zur Auswertung der Farbe, damit zu einer chromatifierten Akkordik, deren Wurzel einmal im franzöfifchen Impreffionismus zu fuchen ift, zum anderen aber auf deutfche Romantik zurückgreift. Die Vorliebe des Spaniers für Richard Wagner, des weiteren für Robert Schumann findet hier ihre Beftätigung. Andererfeits fehlt es nicht an einer kühn ausgreifenden Harmonik, die zwar nirgends ins Atonale vorftößt, doch aber ziemlich robuft und kraftvoll fich Bahn bricht, fodaß zärtlich verwafchene Farben von verfchwimmender und behutfamer Paftelltönung um fo gewichtiger das Gepräge der Mufik mit ihren lapidaren Gegenfätzen unterftreichen. Namentlich ein Zeitgenoffe wie Halffter geht da feine eigenen Wege.

Auffchlußreiche Einblicke in fpanifchen Mufikftil würde weiterhin eine Unterfuchung im Hinblick auf die F o r m bringen. Inftrumentale Werke haben offenbar das Übergewicht gegenüber der vokalen Welt. Das fpanifche Kunftlied tritt zurück, und das Sehnen nach einer feft gegründeten Nationaloper ift bis heute noch nicht erfüllt. Wohl haben Pedrell und Serrano bahnbrechend gewirkt, doch ift es noch nicht gelungen, eine ftändige Oper aufzubauen. Dabei bringt der Spanier eine befondere Vorliebe für diefe Mufikgattung mit, wie es etwa der früh verftorbene Baske José Maria Usandizaga bewies, einer der begabteften Dramatiker. Es fteht vielmehr das Inftrument ganz im Zeichen der jung fpanifchen Mufik. Namen wie Juan de Manén,

Joaquin Nin, Pablo de Sarasate, Teresa Carreño, Pablo Casals, José Cubiles mögen zeigen, wie sehr man zu den verschiedensten Zeiten das solistische Spiel schätzt. Die Stärke spanischen Musikschaffens liegt weiterhin im Orchesterstück, das in wachsendem Maße sinfonisches Gepräge annimmt. In der Entfaltung dieser Formenwelt, die durchaus nicht immer programmatisch gebunden bleibt, sondern zu absolutem Musizieren vorstößt, liegt der entscheidende Beitrag zeitnaher Musik.

Sucht man endlich nach großen geistigen Zusammenhängen, die das spanische Musikschaffen bestimmen, so muß man auf eine doppelte Polarität hinweisen. Es zeigt sich einmal eine Neigung zu weltenferner, träumerisch versponnener Mystik mit ihrer abgrundtiefen Versenkung in einen gleichsam schöpferischen Urgrund alles Seins. Diese Abkehr von allen diesseits bezogenen Dingen lebt sich musikalisch mit einer reichen Phantasie aus, die dem Klangbild mitunter eine fast sagenhafte, legendäre Ursprünglichkeit sichert. Da kommt es oft zu eigenwilligen Formungen, deren irrationale Wurzel schwer aufzuzeigen ist. Zum anderen aber macht sich ein lebensbejahender Fanatismus bemerkbar, der mit zwingender Aufgeschlossenheit den Gegebenheiten der Welt ins Auge schaut und sich zu dionysischem Schwung und ekstatischer Wildheit in packender Erregtheit zu steigern vermag. Klangwelten von klobig massivem Gepräge werden dann aufgeschichtet, und in ihrer gespenstischen Gezacktheit künden sie von kühner Kraft. Dieses plötzliche Umspringen von Träumerei zur Tat, von dienender Hingabe zu beherrschender Führung erscheint typisch für das Gepräge spanischer Musik. Es deckt sich gleichermaßen mit einer Verschmelzung von Romantik und Realismus. In der Tat erwachsen im Zusammenprall dieser beiden Pole schöpferischen Ausdrucks in engstem Rahmen der spanischen Musik Eigenzüge, die ihre schwärmerische und rassige Schönheit zugleich mit begründen helfen.

So rundet sich der Blick zu einem Gesamtbild vom spanischen Musikstil. Mannigfaltigkeit zeichnet ihn in der Gegenwart aus. Aus Landschaft, Volk und Sprache erwächst er, verschmilzt germanisches Denken mit romanischer Leidenschaft, lebt sich aus in sinnfälligem Melos, in bizarrer Rhythmik, in farbiger Harmonik, in zerklüfteter instrumentaler Form, in einer Verklammerung von Romantik und Realismus. Diesem Musikstil in Deutschland eine Heimstatt zu geben, weitet gewiß den Gesichtskreis und gewährt Einblicke in Zeugnisse schöpferischer Kunst.

Köpfe spanischer Musik.

Von Günter Haußwald, Dresden.

In den letzten beiden Jahren sind durch die „Deutsch-Spanischen Musikwochen" Komponisten jenseits der Pyrenäen in reicher Zahl in Deutschland zu Wort gekommen. Die Fülle der Namen regte zu einer verschärften Wertung an, und es ergab sich gleichsam von selbst eine Gruppe von Musikern, die die Führung im Musikland Spanien inne haben. In knappen Porträtskizzen sollen sie vorüberziehen.

Isaac Albéniz.

Er wurde 1860 in Camprodón geboren. Rasch galt er als ein ausgezeichneter Pianist, der dem Madrider Konservatorium seine Ausbildung verdankt. Als Abenteurer zog er durch die Welt. Entscheidend für sein kompositorisches Schaffen wurde Leipzig. Dort studierte er bei Reinecke, lebte dann längere Zeit bei Liszt, der ihn auch mit auf Reisen nahm. In der Heimat wurde Albéniz königlich spanischer Hofpianist. Er komponierte eine Reihe von Opern, die aber bald wieder verschwanden. Nur seine „Pepita Jiménez", ein Einakter, blieb erhalten und hat sich seit der Uraufführung in Barcelona verschiedentlich zu behaupten vermocht. In der Rhapsodie für Orchester „Catalonia" spiegelt sich ganz sein frei schöpferischer Gestaltungswille. Ausgezeichnetes leistete er auf dem Gebiet tänzerischer Klaviermusik, die stark von andalusischem Volkstum durchblutet bleibt. Dahin gehören seine „Chants d'Espagne", „Danzas Espanolas", vor allem seine Suite „Iberia", die stark beachtet wurde. Albéniz starb 1909 in Cambo. Er darf als wichtigster Anreger für das jung spanische Musikschaffen gelten.



Siegmund von Hausegger

Geb. 16. August 1872



Heinrich Laber

Manuel de Falla.

Aus Cadix stammt er, wo er 1876 geboren wurde. Er gilt mit Recht als einer der bedeutendsten Meister der Gegenwart. Mit seinem Namen verbindet man unbedingt den Begriff zeitgenössischen Musikschaffens in Spanien. Als ein Schüler von Pedrell in Madrid folgte er zunächst dessen Spuren, ging aber sehr bald nach Paris, wo ihn eine Freundschaft mit Debussy und Ravel verband. Sie blieb nicht ohne Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen. Seit 1914 lebt de Falla in Granada. Seinen Ruhm begründete die Oper „La vida breve", mit der er preisgekrönt wurde. Zu den reifsten Werken gehören unstreitig seine „Nächte in spanischen Gärten" — impressionistische Studien von wundersamer Filigranhaftigkeit. Nationaler Eigenwuchs verbindet sich da mit einem weltoffenen Blick für Tiefe und Schönheit des Ausdrucks. Für Klavier sind vor allem die „Spanischen Stücke" zu nennen. Am stärksten offenbaren die Ballette „Der Dreispitz" und „Zauberer Amor" de Fallas kapriziöse Kunst. Ein großes Chorwerk stellt „Atlantida" dar. Einen mehr konstruktiven Musizierwillen verrät sein „Concerto für Cembalo, Bläser und Streicher". Bezeichnend, daß auch Gitarre und Harfe bei ihm als Stimmungsträger mit eingesetzt werden. So darf de Falla als der Meister gelten, der Volksgut mit persönlicher Handschrift, überliefertes Erbe mit vorwärtsstürmendem Musizierwillen zu vereinigen weiß.

Joaquin Turina.

Sevilla ist seine Heimat. Dort wurde er 1882 geboren. Auch er kommt aus andalusischem Volkstum, das sein ganzes Schaffen durchklingt. Seine kompositorischen Studien begann er in Sevilla und schloß sie an der „Schola Cantorum" in Paris bei d'Indy ab. Von ihm stammen für Klavier die „Suite Séville", die „Sonate romantique sur un thème espagnol", seine „Danses andalouses". In die Welt schillernder, farbiger Orchesterklänge führt er uns mit „La procesion del Rocio". Die stärksten Eindrücke strahlen ohne Zweifel von seiner „Sinfonia Sevillana" aus. Musik voll Saft und Kraft. Turina tritt sicher gegenüber de Falla etwas zurück. Seine Eigenart aber, die sich in nationaler Haltung und impressionistischer Farbigkeit zeigt, stempelt ihn dank der Vornehmheit seiner Melodik zu einem der eigenwilligsten und begabtesten Komponisten des heutigen Spaniens.

Ernesto Halffter.

1905 in Madrid geboren. Sein Vater war Deutscher. Noch heute lebt er in Königsberg. Seine Mutter kommt aus Andalusien. Er war Leiter des Konservatoriums in Sevilla, hatte vorher als einziger Schüler bei de Falla studiert. Als ein Vorkämpfer des neuen spanischen Musikschaffens darf er betrachtet werden. Er verfügt über einen klar ausgeprägten Gestaltungswillen, mit dem er auch in formaler Hinsicht innere Ausgewogenheit erstrebt. Einen „Scarlatti des 20. Jahrhunderts" hat man ihn genannt. Von ihm stammt bis jetzt bedeutsame Kammermusik, so ein Streichquartett, Skizzen, eine Sonatine. Für Klavier schrieb er vor allem drei Sonaten. Für Orchester entwarf er „Marcha grotesca" und „Deux portraits". Kleinere Werke reihen sich an. Am wichtigsten wurde seine „Sinfonietta" für Soli und Streichorchester. Sogar eine Oper findet sich: „La Mort de Carmen". Seinen großen Erfolg begründete er mit „Rapsodia portuguesa". Über das Ziel seiner kompositorischen Arbeit von uns befragt, äußerte er sich einmal: „Immer hat man von uns nur Tanzmusik verlangt; wir wollen aber auch zu den großen Formen der Sinfonie, des Konzerts, der Oper vorstoßen. Das Volkslied soll immer Grundlage der Gestaltung bilden, aber es muß eine große konstruktive Form daraus entwickelt werden. Man muß tonal schreiben, polytonal ist möglich, atonal kaum. Emsige Arbeit gehört dazu, so wie es Bach getan hat. Man kann alles, was man zu sagen hat, in wenigen Stimmen ausdrücken. Es kommt nur auf den Einfall, auf die sichere Führung der Linie zu einem großen Bau an. Der Klang ist nicht das Primäre, die Farbe kommt von selbst dazu, wenn das Grundgerüst der Stimmen festgefügt ist." Halffter ist der Romane, der mit heller Klarheit das Gesetz der Form verfolgt, er ist aber noch stärker der Germane, der entwickeln und gestalten, abwandeln und prägen will. Ein schöpferischer Kopf, dessen Aufstieg unverkennbar ist.

Ein Leben für die deutsche Musik.

Zum 70. Geburtstag Siegmund von Hauseggers am 16. August 1942.

Von Wilhelm Zentner (im Felde).

Drei Eigenschaften gilt es in dem nunmehr siebzigjährigen Siegmund von Hausegger zu verehren: den bedeutenden Komponisten, den großen Dirigenten sowie den vorbildhaften Musikerzieher. Was aber das Entscheidende ist: alle diese Fähigkeiten empfangen ihre bewegende Kraft, jene Substanz, die sie für uns unvergleichbar macht, aus dem Quellschacht wesenhaft deutscher Musikgesinnung. Diese bildet recht eigentlich jene besondere Marke, zu der sich das Hauseggersche Wesen geprägt hat. Die Grunderkenntnis, von welcher Hauseggers gesamtes Schaffen ausgegangen ist, bietet sich in der Überzeugung dar, daß das Schicksal des Künstlers unablösbar bleibt von den Geschicken des eigenen Volkes, sein Wesen von den Werten des eingeborenen Volkstums. Solche Erkenntnis mußte den jungen Siegmund von Hausegger, den Sohn des angesehenen Grazer Musikschriftstellers Dr. Friedrich von Hausegger, schon frühe zu jenen Genien leiten, die seinem Schaffen und Wirken führende Gestirne geworden sind: Beethoven, Richard Wagner und Bruckner. In diesen lernte er nicht nur erhabene musikalische Vorbilder kennen, denen es künstlerisch nachzueifern galt, hier fand der junge Musiker zugleich jene charakterlichen Werte und Tugenden, die den Menschen Siegmund von Hausegger auszeichnen, den Wagemut zu kämpferischem Einsatz, die unbeirrbare Überzeugungstreue, die innere Wahrhaftigkeit und Lauterkeit, vor allem aber auch jenes tieflotende Naturgefühl, das ihm bereits in seiner frühen Jugend Anlaß künstlerischen Schaffens wird.

Mensch und Künstler sind bei Siegmund von Hausegger nicht zu trennen. Ihre gegenseitige Durchdringung formt sich zum Bilde einer Persönlichkeit, deren Lebensbahnen in klaren, reinen und zielbewußt geführten Linien verlaufen. Stets hat der Meister seine höchste Aufgabe darin erkannt, der Stimme seines künstlerischen Gewissens zu folgen, und dieses Gewissen hat sich immer wieder erprobt und gestärkt an dem Rückhalt einer unbestechlich deutschen Musikgesinnung, deutsch nicht in der äußeren Gebärde, vielmehr im innersten Sein. Das Vertrauen in die Unzerstörbarkeit des letzteren war unerschütterlich, und so ist Siegmund von Hausegger gerade in den Jahren drohender Zersetzung, Entnationalisierung und Entseelung unserer Musik ein Hort des Vertrauens und der Zuversicht für viele geworden, die auf diese Weise, von seinem Vorbild stets wieder befeuert, treu zur Fahne hielten. Wer etwa die Münchener Kampfjahre nach 1920 miterleben durfte, der weiß, was für ein befreiender Jubel die Reihen durchwogte, wenn die Deutungen der geliebten Werke von Beethoven, Bruckner oder Liszt uns den Geist dieser Meister aus berufensten Händen empfangen ließen. Oder wer unter Hauseggers Schülern erinnerte sich nicht jener unvergeßlichen Eindrücke, wenn der Meister die Schöpfungen großer deutscher Genien, ein vollkommener Meister des Partiturspiels, am Flügel erläuterte, — Stunden erhabener Weihe, die es in der Tat als Gnade und Auserwählung erscheinen ließen, sich dem Dienste der deutschen Musik widmen zu dürfen. Keiner hat eindringlicher als Hausegger jene Ehrfurcht zu lehren vermocht, die den Offenbarungen des Genius ziemt. Ist aber nicht eben diese Ehrfurcht vor dem Großen und Hohen eine der Grundäußerungen unseres völkischen Wesens?

Ein gewisser Klüngel von Musikintellektuellen lief allerdings Sturm gegen den Mann, der sich im eigenen Schaffen und Wirken so freimütig zu seinem Deutschtum bekannte. Wußte man doch von Hausegger, daß er als Leiter des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Zielsetzung seines Vorgängers Friedrich Rösch teilte, in den Veranstaltungen des Vereins eine Arena des geistigen Kampfes der Zeit zu schaffen, wobei er jedoch den immer wieder versuchten Einbrüchen des Judentums unerschrocken entgegentrat und in dieser Auseinandersetzung siegreich die Walstatt behauptete. Es ist ohne Zweifel das Große an der Haltung Siegmund von Hauseggers gewesen, daß er das Getöse der unfruchtbaren Neutöner und Atonalen, so laut und anmaßlich dieses auch lospolterte, als eben nicht mehr denn eine Zeiterscheinung betrachtete und deswegen eine unbeirrbare Sicherheit und Ruhe bewahrte. Mit dem Verantwortungsbewußtsein eines treuen Ekkeharts pflegte er in seinen Konzertprogrammen, deren Gestaltung er eine besondere Sorgfalt in der Zusammenstimmung zuwandte, ausgehend vom sinfonischen Schaffen

Beethovens, des ewigen Vorrats deutſcher Muſik von Bach bis Brahms und Bruckner, ohne ſich dem Neuen zu verſchließen, ſofern er nur zukunftskräftige Keime in ihm erahnte. Lediglich der Geiſt der Zerſetzung fand in ſeinen Vortragsfolgen keine Stätte. Die Krönung ſeiner Dirigententätigkeit iſt nach erfolgreichem Wirken in Frankfurt a. M. und Hamburg ohne Zweifel die Leitung der Münchener Philharmoniker geweſen, die der Meiſter umſo lieber übernahm, als er den Münchener Muſikfreunden bereits von einer früheren Tätigkeit als Dirigent der Münchener Volks-Sinfonie-Konzerte ein Begriff geworden war. Verdankte man Hausegger unter anderem doch die Münchener Erſtaufführung von Anton Bruckners 8. Sinfonie. Und zum weithin bekannten, ſeinen Ruhm auf zahlreichen Konzertreiſen mehrenden „Bruckner-Orcheſter" ſind die Münchener Philharmoniker unter der Stabführung ihres langjährigen Leiters in der Tat geworden; München ſelbſt aber errang ſich vor allem durch die Brucknerfreudigkeit dieſes wahlverwandten Interpreten den Ruhm und die Überlieferung einer ausgeſprochenen Brucknerſtadt. Die denkwürdige Aufführung der „Neunten" in der Urgeſtalt, der Hausegger zum Vergleich die bisher übliche retouchierte Faſſung gegenüberſtellte, iſt zum Ausgangspunkt für den Umſchwung in der geſamten Aufführungspraxis der Brucknerſchen Sinfonien geworden, die ſich nunmehr, durch das Münchener Beiſpiel ermuntert, zu den Originalfaſſungen bekannte. Dazu bleibt übrigens zu bemerken, daß Siegmund von Hausegger durchaus nicht auf dem Standpunkte einer doktrinären Buchſtabengläubigkeit verharrt.

Im Beiſpiel und in der Tat hat der Künſtler überhaupt die entſcheidende Aufgabe aller Muſikübung und Muſikerziehung erblickt. Und wenn er, der gefeierte Dirigent und Komponiſt, ſich als Präſident der Münchener Akademie der Tonkunſt ganz anderen, ſcheinbar ferner liegenden Zielen zuwandte, ſo veranlaßte ihn dazu nicht etwa ein Hang zum Lehrhaften oder gar Schulmeiſterlichen, vielmehr ſein tief eingewurzeltes Verantwortungsbewußtſein allem deutſchen Weſen gegenüber. Glaubte er ſich doch geradezu perſönlich verantwortlich für das Schickſal der deutſchen Muſik, das niemals durch Lauheit oder Läſſigkeit entſchieden wird, und insbeſondere für die Art und Weiſe wie ſich dieſes Schickſal in Hand und Herzen der Nachwuchsgeneration geſtalten ſollte. Um der deutſchen Jugend Hort und Wegweiſer arteigenen Muſikempfindens zu werden, hat der ſchöpferiſche Künſtler in Hausegger Jahre ſeines Lebens, Mannesjahre der beſten Kraft und höchſten Reife, geopfert in der felſenfeſten Überzeugung, gerade damit ein Innerſtes und Unmittelbarſtes ſeines Weſens einzuſetzen. Bedeutende Komponiſten und Dirigenten ſind denn auch aus ſeiner Schule hervorgegangen, die niemals nach Heranbildung von Spezialiſten, ſondern von muſikaliſchen Perſönlichkeiten getrachtet hat, wie ſich ſolche nur in der weiträumigen Landſchaft einer geiſtigen und muſikaliſchen Univerſalität entfalten können. Ein mit beſonderer Liebe gepflegtes Gebiet war dabei die Erziehung des Konzertdirigenten ſowie der Ausbau eines Orcheſterweſens, das ſich auf dem Gebiete der ſinfoniſchen Muſik mit ebenſo viel Sicherheit und Stilbewußtſein zu bewegen vermochte wie im Aufgabenkreis der dramatiſchen Muſik. Beim Dirigierunterricht lag der Schwerpunkt in der lebendigen Vorführung am Klavier, in der die muſik- und geiſtſprühende Perſönlichkeit des Lehrers allerdings auch Ungewöhnliches und Einzigartiges an den Schüler weiterzureichen wußte, ſowie — in klarer Erkenntnis der Wichtigkeit der Praxis — in der Teilnahme an den Proben der Münchener Philharmoniker, die den jungen Dirigenten jederzeit offenſtanden.

In dieſem Zuſammenhang darf die muſikſchriftſtelleriſche Tätigkeit Siegmund von Hauseggers nicht übergangen werden, dem wir zuvörderſt die grundlegende Monographie über Alexander Ritter ſowie ein Buch geſammelter Aufſätze „Betrachtungen zur Kunſt" zu danken haben. Als Herausgeber zeichnet Hausegger für den Neudruck der geſammelten Aufſätze ſeines Vaters Friedrich von Hausegger, zuſammengefaßt unter den Titeln „Gedanken eines Schauenden" und „Geſammelte Schriften", außerdem für den Briefwechſel Friedrich von Hauseggers mit Peter Roſegger und Richard Wagners Briefen an Julie Ritter. Vielleicht erfüllt uns der Meiſter, der auf ein an Kämpfen, Erfahrungen und Erfolgen reiches Leben zurückblicken kann, gelegentlich den Wunſch, dieſes in der Form von Erinnerungen oder einer Selbſtbiographie dargeſtellt zu ſehen; es müßte ein Buch werden, das Weſentlichſtes über Kunſt und Künſtler, über ein Daſein im Dienſte des Ideals, über Entwicklung und Schickſal der deutſchen Muſik ſeit Wagners Tod auszuſagen hätte!

Innerſter Herzpunkt des Hauseggerſchen Weſens iſt freilich immer der ſchöpferiſche Künſtler

gewesen. Auch er ist undenkbar ohne den natürlichen Halt im eingeborenen deutschen Wesen. Alle produktiven Kräfte strömen dem Komponisten Hausegger aus diesem Quellschacht; seien es die glühenden Bekenntnisse eines nationalen Empfindens, unter denen die sinfonische Dichtung „Barbarossa" mit elementarer Erlebniswucht einer flammenden Empörung gegen die Unterdrückung des deutschen Elements im alten Österreich entsprang, „Wieland der Schmied" im künstlerischen Gleichnis den hohen Flug des deutschen Genius beschwor, oder handele es sich um die keusche Gefühlsinnigkeit der einzig schönen „Aufklänge", um das erhabene Natur- und Gottgefühl der „Natursymphonie", in der man Hauseggers Persönlichkeit wohl am unmittelbarsten und tiefsten zu fassen vermag. All diese genannten Schöpfungen haben sich längst den verdienten Platz im Konzertsaal erobert; vor allem die „Natursymphonie" zählt zum Bedeudentsten, was die neuere Sinfonik hervorgebracht hat. Ebenso hat die neuere Chorliteratur Siegmund von Hausegger Wesentliches zu danken; wer wollte etwa so hinreißende Schöpfungen wie den „Schlachtgesang", „Totenmarsch" oder gar den „Sonnenaufgang" missen? Noch immer zu wenig gewürdigt und vor allem gesungen wird der Liedkomponist Siegmund von Hausegger, der in seinen Vertonungen vor allem Geist und Seele altdeutscher Dichtungen, zugleich aber auch neuerer Dichter mit einer Einfühlungstiefe erlotet hat, die, frei von jedem äußeren Effekt, einzig auf die innere musikalische Durchblutung und Verlebendigung des Dichterwortes zielt. Der versenkungsbereite Interpret wird sich hier vor Möglichkeiten gestellt sehen, die jeden Liedgestalter von Geblüt in unmittelbaren Bann ziehen müssen. Die angeschlagenen Gefühls- und Stimmungsskalen dehnen sich dabei vom eigenwüchsigen Humor bis zu tiefstem Ernste, von unbefangener Heiterkeit bis zu tragischer Gespanntheit. Insbesondere gibt sich auch auf dem Gebiet dieser musikalischen Lyrik das Naturgefühl als eine der bestimmenden, den Odem inspiratorischer Kräfte weckenden Elemente in Hauseggers Schaffen kund.

Wenn wir dem Meister zu seinem 70. Geburtstage, der wohl zur äußeren Zahl seiner Lebensjahre, niemals aber zu seiner inneren Haltung stimmen mag, die Gnade eines weiteren gesegneten Schaffens wünschen, so spricht aus dieser Erwartung zugleich die Überzeugung, daß eine schöpferisch so reiche und vielseitige Natur wie Siegmund von Hausegger der deutschen Musik und dem deutschen Musikleben gewiß noch manchen Zuwachs edelster künstlerischer und menschlicher Werte mitzuteilen hat!

Heinrich Laber.

40 Jahre Wirken im Sinne der Berufung.

Von Else Heuwold, Greiz.

Heinrich Laber scheidet aus der Leitung der „Reußischen Kapelle": Diese Nachricht aus Gera erfüllt mit ihrer Endgültigkeit die Verehrer seiner Kunst und die Freunde seines charaktervollen Menschentums mit tiefem Bedauern, bedeutet sie doch für den Künstler — der vor mehr als Jahresfrist aus Gesundheitsgründen gezwungen war, den Dirigentenstab frühzeitig niederzulegen — einen Abschied vom öffentlichen Musikleben überhaupt, in dem seine eigengeprägte, starke Dirigentenpersönlichkeit eine führende Rolle gespielt hat. Über seinen ständigen Wirkungskreis Gera hinaus hat Heinrich Laber in Deutschland und weit über seine Grenzen der deutschen Musik und ihren Interpreten hohe Geltung verschafft und ist als Dirigent von internationalem Range voll gewürdigt worden.

Am 11. Dezember 1880 in Ellingen (Bayern) geboren, erhielt er in Weißenburg i. B. durch Musikobermeister Fischer den ersten Musikunterricht und wirkte bereits 17- und 18jährig als 1. Geiger und Dirigent in Orchestern kleinerer Städte, sich in rastlosem Streben die Mittel zu weiterer Ausbildung erwerbend. Mit 20 Jahren trat er in die „Akademie der Tonkunst" in München ein, wo er Meisterschüler von Mottl, Berber, Kellermann wurde, während er seine Klavierstudien bei Anna Hirzel-Langenhan weiter förderte. Mit hoher Auszeichnung verließ er nach vier Jahren die Akademie, befähigt und bereit, den Flug zu den Höhen der Kunst zu wagen. Er ging zunächst als Konzertmeister und Dirigent nach Bern, weiter nach Augsburg und für fünf Jahre nach Baden-Baden, von wo ihn Schillings nach Stuttgart berief. Als Gastdirigent in München, Berlin, Leipzig u. a. Musikstädten holte er sich bereits jetzt starke Erfolge,

die ihn bestimmten, sich ganz der Dirigentenlaufbahn zu widmen, zu der ihn die auf angeborenem Führertum beruhende suggestive Überzeugungskraft seines urmusikalischen Wesens und ein durch Formwillen gezügeltes, feuriges Temperament befähigten. Äußerlich zeugten seine sachlich-knappen Bewegungen von beherrschender Sicherheit.

Nach einem Jahr der Wirksamkeit in Nürnberg wurde Laber 1914 vom Fürsten Heinrich 27. Reuß als Hofkapellmeister nach Gera berufen, das als Musikstadt bereits einen Namen besaß, und das ihm zur Wahlheimat wurde. Hier setzte vor allem seine Erziehungsarbeit an der „Reußischen Kapelle" ein, die — auf 56 tüchtigste Musiker vergrößert — sich bald zu einem tonlich erlesenen und außerordentlich fein zusammengespielten Klangkörper entwickelte. In Gera fand sich ein reiches Feld der Betätigung, nicht nur in den hochstehenden höfischen Veranstaltungen, sondern vor allem in den Konzerten des „Musikalischen Vereins" mit seinem prächtigen „Gemischten Chor". In den Kriegs- und Nachkriegsjahren trat Laber mit zäher Willenskraft für den Fortbestand des mannigfaltigsten Musiklebens ein, ja, begann jetzt seine „Gastkonzerte" mit der Kapelle durch die musikalisch-bedeutendsten Städte des mittel- und süddeutschen Raums. 1916 erfolgte die 1. Auslandsreise, und zwar zu den „Deutschen Musikfesten" in Sofia und Istambul, dabei nicht nur höchste Triumphe für die deutsche Musik auslösend, sondern seelisch-starke Verbundenheit und Dankbarkeit im Lande der Verbündeten. Was Heinrich Laber mit seiner Kapelle und der ihm als „Gastdirigenten" anvertrauten spielte? Schlechthin alles, was hohen Rang und Wert hatte, und das nicht nur in der deutschen, sondern auch der ausländischen Musik. (So sind seine „Spanischen Komponisten-Abende" oft hervorragend gewürdigt worden.) Mit besonderem Nachdruck wurde seine Ausdeutung Beethovens — Bruckners — Regers gerühmt und damit das Ausmaß seiner starken Musikernatur umrissen: Eine werktreue, bis ins einzelste klare und durchsichtige Führung der Linie von klassischem Stil, eine im farbigen Glanz aufstrahlende Gestaltung des Melos bis zu einer Verklärung, die den tiefsten Ahnungen des Herzens entspringt und eine kongeniale Erfassung aller harmonischen und modulatorischen Kühnheiten der nachromantischen Stilperiode mit ihren klanglichen Reizen. Ein besonderes Kapitel verdiente sein tatkräftiges Eintreten für die zeitgenössischen Tonschöpfer, von denen er Ur- und Erstaufführungen in Fülle brachte. Kaum ein klangvoller Name fehlt dabei: Reger — mit dem er oft Konzertreisen unternahm — Pfitzner, Graener, Haas, Ambrosius, Höffer, Trapp, Egk u. a. m. Mit besonderer Liebe nahm er sich der schwer ringenden, schaffenden und nachschaffenden Jugend an. („Weil es mir in meiner Jugend selbst so hart erging", sagte er dazu.) Für die auslandsdeutsche Musik setzte er sich mit Konzerten in Gera ein, dabei die Werke von 14 auslandsdeutschen Tonschöpfern zur Uraufführung bringend. So war es die Auswirkung seiner starken Erfolge, daß Laber in die erste Reihe der deutschen Dirigenten aufstieg und nicht mangelnde Anerkennung, sondern äußere Umstände verhinderten, daß er als solcher in einem der großen Musikzentren des Reiches zum ständigen Wirken kam. Ausgedehnte Gastspielreisen im Ausland verschafften ihm auch dort Geltung als meisterlichen Repräsentanten deutscher Musikführung. Auf vier Spanienreisen erlebte er beispiellose Triumphe, auch in Warschau, Budapest, Brünn, Haarlem, Lausanne. Paris brachte er die Erstaufführung von Bruckners 6. Sinfonie in einer Bewunderung auslösenden Wiedergabe. Mit mancherlei äußeren Ehrenzeichen kam er — dem 1920 der Professortitel verliehen war — von seinen Reisen heim. Daß es einen so vielseitigen Musiker auch zur Oper drängte, ist nur zu begreiflich, und so holte er sich bald die gleichen glänzenden Erfolge mit Bühnenwerken in Gera (mit dem Solisten-Ensemble der Dresdner Staatsoper, mit dem er auch Gastspielreisen unternahm), in Plauen und als musikalischer Oberleiter des Landestheaters in Coburg. Auch als Chorleiter leistete er Außergewöhnliches. Seine vorbildlichen Aufführungen von Chorwerken mit dem „Musikalischen Verein" in Gera stehen in leuchtender Erinnerung, ebenso wie seine befeuernde Leitung jener Chöre, die ihn als Gastdirigenten berufen hatten, was vielfach zu Musikfesten geschah. Als Beispiel sei seine mitreißende Führung der „Chöre der Tausende" auf dem „Deutschen Sängerbundesfest" — Breslau 1937 erwähnt. Daß Professor Laber Gauchormeister und Mitglied der musikalischen Sachverständigen-Kammer für das Land Thüringen wurde und Chormeister des „Osterländischen Sängerbundes", sowie „Musikbeauftragter" in Gera, sei noch angemerkt. Der Deutsche Rundfunk berief Meister Laber zu häufiger Mitwirkung. Es erklan-

gen unter seiner Stabführung u. a. Werke spanischer Tonschöpfer, auch in den Bruckner-Zyklen des Reichssenders Berlin setzte er sich mit starker Wirkung ein. Neben seinem rastlosen Wirken in der Öffentlichkeit fand Laber in stillen Stunden noch Zeit zu kompositorischem Schaffen. Eine Reihe von Chören, Orchester- und Klavierwerken, Streichquartetten und Liedern, von denen viele aufgeführt wurden, tragen den Stempel seiner hohen Musikalität und seines geläuterten Formsinns. Auch zur Zeit arbeitet er an einem Chorwerk, dessen Dichtung den „Liedern der Getreuen" entnommen ist. So steht zu hoffen — und wir geben es dem Meister mit unserm Dank für die Stunden hoher Entzückung, die er uns geschenkt, als Wunsch für die Zukunft mit — daß auch in seinem Ruhestand der Stern seines Lebens, die „holde Kunst" weiterleuchten möge, wenn auch in stillere und friedlichere Gefilde.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Rückblick auf die Kunstwochen.

Neben erlesenen Kammermusikdarbietungen, an denen das Schneiderhan-, Strub- und Fehse-Quartett vornehmlich beteiligt waren, lag der musikalische Schwerpunkt der Kunstwochen auf Sinfoniekonzerten großen Stils, wie wir sie bereits aus dem üblichen Konzertleben gewohnt sind. Eine Selbstverständichkeit, daß Wilhelm Furtwängler Auftakt und Ausklang der Kunstwochen bildete. Er erfreute mit *Schumann* und *Schubert*, sowie mit *Brahms* in Werken, deren vollendete Darbietung wir oft bewundert haben. Brahms stand als einziger Komponist auf dem Programm des Schlußkonzertes mit dem jungen Gerhard Taschner als Solist. Durch die Ernennung zu „Kunstwochen"-Konzerten erhielten diese Veranstaltungen einen besonders würdigen Anstrich.

Unsere unermüdlichen Philharmoniker waren mit dem Deutschen Philharmonischen Chor Bruno Kittels an der Aufführung der erst unlängst dargebotenen *Pfitzner*-Kantate „Von deutscher Seele" beteiligt, deren Leitung anstelle des erkrankten Komponisten Arthur Rother übernommen hatte. Neben Furtwängler traten weitere stabgewandte Dirigenten an die Spitze der Philharmoniker wie Karl Böhm und Carl Schuricht, der als überzeugender und begeisterter Anwalt des zeitgenössischen Schaffens das einzige Konzert mit Gegenwarts-Musik anläßlich der Tagung des Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten aufführte. Er bot *E. N. von Reznićeks* humorvolle, stets zugkräftige Chamisso-Variationen, *Harald Genzmers* Konzert für sein elektrisches Unikum, das Trautonium, das selbstverständlich dazu ausersehen war, mit seinen technischen Wundern den Berliner Kunstwochen eine ganz besonders repräsentative Note zu geben, dann *Max Trapps* gehaltreiche, vornehm empfundene und wertvolle Schöpfung „Allegro deciso", *Theodor Bergers* gewinnreiches Rondino Giocoso und *Paul Höffers* erfindungsvolle Sinfonische Variationen über einen Bachschen Choralbaß. Also alles Werke, die bereits bekannt und an dieser Stelle schon besprochen wurden. Aber da sie dazu bestimmt waren, die Flagge der „Kunstwochen" zu schmücken, erhielten sie natürlich einen besonders würdigen Charakter.

Unter den Zeitgenossen stand *Richard Strauß* im Mittelpunkt besonderer Huldigungen. Galten seinem Jugendschaffen die Oper „Guntram" und die Wiederaufführung der liebenswürdigen Serenade für dreizehn Bläser Werk 7 durch die leistungsfähigen Kammermusiker der Wiener Philharmonie, so erreichte die Straußbegeisterung ihren Höhepunkt beim Konzert von Clemens Krauß, der unter Mitwirkung von Viorica Ursuleac in Anwesenheit des Komponisten „Till Eulenspiegel" und das „Heldenleben" in beispiellos hochwertiger Ausführung bot. Außer Hans von Bendas Kammerorchester verdient das Städtische Orchester unter Leitung des hervorragenden Fritz Zaun mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden. Unter seinen Veranstaltungen ragt die einwandfreie Wiedergabe der Faust-Sinfonie mit Lehrergesangverein und Liedertafel, sowie Helge Roswaenge als Solist als Gipfel künstlerischer Vollendung hervor.

Vermißte man bei dieser Veranstaltungsreihe auch die typisch Berliner Note, deren Abwesenheit durch den Vergleich mit nachstehendem Rundfunkbericht besonders auffiel, so hatte man bei diesem anregenden Konzert-Potpourri wenigstens die tröstliche Gewißheit, daß Berlin auch in Kriegszeiten auf seine Kunstwochen nicht zu verzichten brauchte. Und das war bereits ein nicht unerheblicher Gewinn.

Der Rundfunk in den Berliner Kunstwochen.

Die Fülle der Veranstaltungen, die der schon traditionelle Berliner Saison-Ausklang in Form von „Kunstwochen" brachte, verhalf dem Rundfunk zu einer weitgehenden Beteiligung. In zweifacher Weise erfolgte die Einschaltung: Einmal in der Übernahme der wichtigsten musikalischen Ereignisse, die dadurch nicht allein auf Berlin beschränkt blieben, sondern der gesamten musikliebenden Bevölkerung Deutschlands übermittelt wurden, und zweitens

durch Eigenſendungen, die mit ihrem feſtlichen Charakter die Ergänzung zu den Berliner Kunſtwochen bildeten.

Die Eröffnung der vom Rundfunk vorgeſehenen Veranſtaltungsreihe fand im Caſino des Rundfunkhauſes im Rahmen eines Preſſeempfanges ſtatt, der von der Abteilung Z. P.-Kulturpreſſe der Preſſeabteilung der Reichsregierung gemeinſam mit der Reichsrundfunk-Geſellſchaft veranſtaltet wurde. Nach der Begrüßung der anweſenden Vertreter aus Regierungs- und Preſſekreiſen durch den Chef vom Dienſt, Dr. Martin Schönicke, nahmen die an den Kunſtwochen beteiligten Gruppenleiter das Wort, um in kurzen Ausführungen die geplanten Eigenſendungen zu charakteriſieren. Anſchließend ſprach der Verfaſſer als kommiſſariſcher Leiter des Preſſedienſtes der Reichsrundfunk-Geſellſchaft über das Thema „Berlin im Rundfunk". Er unterſtrich die Rundfunkfreudigkeit der Reichshauptſtadt durch den Hinweis, daß 83,2% aller Berliner Haushaltungen Rundfunk hören. Einzelne Höhepunkte, wie die Übertragung der Olympiſchen Spiele oder das Gaſtſpiel der römiſchen Oper in Berlin, ließen die Bedeutung des Rundfunks für das reichshauptſtädtiſche Leben erkennen. Als typiſch berliniſch bezeichnete der Vortragende die kulturpolitiſche Einſatzbereitſchaft des Berliners, das Bekenntnis zur abſoluten Leiſtung, die beſondere Berückſichtigung des ſozialen Charakters und ſchließlich das Lokalkolorit, das in Berliner Sendungen immer wieder ſeinen künſtleriſchen Ausdruck findet.

Während die Berliner Kunſtwochen Veranſtaltungen von allgemeinem muſikaliſchen Wert boten, ſtellte der Rundfunk das Muſikleben Berlins mit typiſch künſtleriſcher Ausprägung in den Vordergrund. Sechs Gruppen waren hauptſächlich am Zuſtandekommen des Kunſtwochenprogramms im Rundfunk beteiligt. Ihnen bot das Muſikſchaffen der Reichshauptſtadt einen beſonderen Anlaß zur Hervorkehrung der Berliner Note, die ſich entweder in der Berückſichtigung aktueller künſtleriſcher Geſchehniſſe oder in der Erneuerung reicher Tradition ſpiegelte.

In der Gruppe der gehobenen Unterhaltungsmuſik fanden wir die Wiedergabe der Muſik aus uraufgeführten Filmen wie „Die große Liebe", „Hochzeit auf Bärenhof" u. a. — Die Brücke zur ernſten Kunſt ſchlug *Albert Lortzing*, deſſen Bedeutung für das Berliner Muſikleben keines weiteren Nachweiſes bedarf. Syſtematiſch führte der Rundfunk durch die Jahrhunderte der Berliner Muſikentwicklung, angefangen bei der erſten in Berlin aufgeführten Oper, dem Singſpiel „Polifem" von *Bononcini*. Es handelt ſich hier um eine Schöpfung des einſt ſehr bekannten Opern- und Hofkomponiſten der muſikverſtändigen Königin Sophie Charlotte. Die erſte Aufführung fand im Jahre 1703 im Charlottenburger Schloß ſtatt, wobei die Königin mitten unter den Muſikern vom Cembalo aus die Darbietung leitete. Die Oper, die unter muſikaliſcher Leitung von Heinrich Steiner und Spielleitung von Gerd Kärnbach mit Soliſten des Oldenburger Staatstheaters dargeboten wurde, vermittelte intereſſante Einblicke in die Frühzeit des italieniſchen Opernſchaffens und feſſelte durch zahlreiche melodiſche Schönheiten.

Weiterhin erſtand das alte Berlin in einem Konzert, deſſen Programm etwa in die Zeit um 1800 zurückführte. Der Berliner Hof-KM *Friedrich Heinrich Himmel* war mit ſeiner Ouvertüre „Fanchon" vorgeſehen, ſein Vorgänger am Hofe Friedrichs des Großen, *Johann Friedrich Reichardt*, kam mit zwei Arien zu Gehör, mit einem Klavierrondo erſchien der Neffe Friedrichs II., der hochbegabte *Louis Ferdinand Prinz von Preußen*. Der Erinnerung an einen weiteren Hof-KM, *Georg A. Schneider*, galt die Aufführung eines Kammermuſikwerkes, *E. T. A. Hoffmann* mit ſeiner Oper „Undine" durfte ebenſo wenig fehlen wie der Goethefreund und Begründer der Berliner Singakademie, *Carl Friedrich Zelter*, deſſen Kantate „Johanna Sebus" zu neuem Leben erweckt wurde. Die wohlgelungene Sendung leitete Heinzkarl Weigel mit dem großen Berliner Rundfunkorcheſter und verſtärktem Rundfunkchor.

Auch die neue Sendereihe „Abendmuſik im Grünen" unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein vermittelte ein ſtilvolles Konzert aus Alt-Berlin um 1750 mit einer Sinfonie *Friedrichs des Großen* und Werken weiterer Muſiker aus dem Kreiſe des großen Königs: *Franz Benda, Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz* und *Wilhelm Friedemann Bach*.

Und nun die muſikaliſche Gegenwart! Da iſt zunächſt die Sendung „Der junge *Richard Strauß*" unter Leitung von Carl Schuricht zum 78. Geburtstag des Meiſters zu nennen. Die einzelnen Sätze aus der Sinfonie in f-moll, Werk 12, und dem Violinkonzert, Werk 8, ließen erkennen, wie Strauß über das Vorbild von Liſzt und Wagner hinaus bereits den Weg zu eigener künſtleriſcher Geſtaltung gefunden hat. Weitere Meiſter der älteren Komponiſten-Generation, wie *Paul Graener* mit ſeiner „Muſik am Abend", *Reznicek* mit der Sinfoniſchen Suite erſchienen unter Leitung von Wolfgang Brückner neben Billinger-Liedern von *Armin Knab* und einer Serenade von *Budde* auf dem Programm der Sendung „Aus dem Muſikſchaffen der Reichshauptſtadt". — Für Kunſtmuſik der jüngſten Generation ſetzte ſich Generalintendant Dr. Heinz Drewes in der Sendung „Muſik im Felde ſtehender Komponiſten" ein. Das Programm verzeichnete einen „Feſtlichen Aufruf" von *Ulrich Sommerlatte*, Orcheſterlieder von *Guſtav Schwickert* und *Ludwig Roſelius*, Bolero ſinfonico von *Joſef Ingenbrand* und den 4. Satz aus der Sinfonie von *Gerhard Strecke*.

Auch die Gruppe „Künſtleriſche Wortſendungen"

beteiligte sich an den Eigensendungen des Rundfunks mit Szenen aus „Käthchen von Heilbronn“, „Prinz von Homburg“, „Emilia Galotti“, und schließlich wahrte die Gruppe C den Charakter der Aktualität durch Einschaltung in die übrigen Berliner Kunstwochen mit mehrfachen Ausschnitten aus dem Berliner Theater- und Konzertleben, mit Mikrophon-Besuchen bei den Berliner Opernhäusern und Operettenbühnen, sowie den einschlägigen Berliner Konzertsälen.

Berücksichtigt man die zahlreichen Übertragungen, die der Berliner Rundfunk aus den Kunstwochen vorgenommen hat, so ergibt sich im Zusammenhang mit den Eigensendungen ein Bild des Berliner Musikgeschehens, wie es eindringlicher und umfassender nicht vorgenommen werden kann. Erst durch den Rundfunk, der die Berliner Musik-Ereignisse seinen Millionen von Hörern zugänglich machte, wachsen die Berliner Kunstwochen weit über die Grenzen der Reichshauptstadt hinaus und wurden somit zu einem allgemeinen Erlebnis echter deutscher Kunst.

Musik in Leipzig.

Von Willy Stark, Leipzig.

Am Ausklang der Opernspielzeit stand eine dreimalige Aufführung des „Ring“-Zyklus unter der Leitung von Paul Schmitz, wobei der neue Heldenbariton Willi Schwenkreis mit sehr bemerkenswertem Erfolg, der sich sowohl auf prächtige stimmliche Leistung wie auf eine in den geistigen Gehalt der Partien eindringende Darstellung stützte, den Wotan sang. Die Ballettmeisterin Erna Abendroth, die neunzehn Jahre hindurch die Tanzkunst an der Leipziger Oper betreute, und aus deren Schule namhafte Künstler hervorgingen — es seien nur Herbert Freund und Suse Preißer genannt — nahm mit einem Abend, in dem ihre choreographische Kunst noch einmal lebhaftesten Beifall erweckte, Abschied von ihrer Wirkungsstätte. Dabei gab es auch eine Uraufführung. Es handelt sich um eine ursprünglich als Konzertwerk gedachte Suite für Orchester des Chordirektors an der Leipziger Oper *Johannes Fritzsche*. Diese phantasievoll und flüssig geschriebene Musik ist von tänzerischer Bewegung durchpulst und bot darum gegebenen Anlaß zur Unterlegung einer von Erna Abendroth geschickt entworfenen Tanzfolge. Die tänzerische Ausformung der Musik durch die Künstlerin hatte weiterhin Kompositionen von Jenö Hubay, Vittadini und Respighi (Tarantella aus der Rossiniana-Suite) zum Vorwurf. Gerhard Keil als Dirigent und Max Elten als Bühnenbildner waren an diesem äußerst beifällig aufgenommenen Abend wesentlich beteiligt. In der Oper finden auf Veranlassung des Städtischen Kulturamtes während der Sommermonate die winterlichen großen Konzerte des Gewandhauses in den unter Paul Schmitz stehenden Opernhauskonzerten eine erwünschte Fortsetzung, womit auch ein breiter Hörerkreis, der sonst vorwiegend das theatralische Erlebnis sucht, die absolute, vom geschauten Vorgang losgelöste Musik nahegebracht bekommt. Im ersten dieser Konzerte hörte man in Erstaufführung die nachgelassene Sinfonie von *Siegfried Wagner*. Viele liebenswerte Züge des Opernkomponisten, so seine volkstümlich-schlichte Erfindung, die gediegene Satzarbeit und die klangvolle, die beherrschende Nähe des väterlichen Werkes widerklingende Orchestrierung, finden wir auch hier wieder. Max Kalki bot in ganz meisterlichem Spiel das schwierige, geistvolle Violinkonzert von *Busoni*. Der nordischen Musik war der zweite Abend gewidmet, der mit der ersten Sinfonie die eigentönige, mit suggestiver Kraft jeden in ihren Bann zwingende Sprache von *Sibelius* zum Erlebnis machte, und weiterhin *Kurt Atterbergs* kammermusikalisch feine „Barocco“-Suite und, vom einheimischen Pianisten Oswin Keller virtuos und eindringlich vorgetragen, *Griegs* a-moll-Klavierkonzert bestritten wurde.

Zwei markante Sonderveranstaltungen bot das Gewandhaus: das Strubquartett gab vier Abende, in denen man die letzten *Beethoven*-Quartette, mit Gieseking am Klavier die Kreutzer-Sonate und das *Brahms*sche Klavierquintett, mit Luigi Amodio das Klarinettenquintett dieses Komponisten, in Uraufführung ein geistreiches, apart klingendes Divertimento von *Walter Gieseking* und als Abschluß *Schuberts* Oktett in sehr geschliffenem Spiel zu hören bekam. Eine zweite zyklische Veranstaltung hatte Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester übernommen, der in drei Konzerten das *Bach*sche Klavierkonzert in den Vordergrund stellte. Diese Abende boten in mancherlei Hinsicht etwas Besonderes. Erstens stofflich: durch das nicht alltägliche Programm, das Konzerte für ein, zwei, drei und vier Klaviere brachte. Zweitens aufführungspraktisch: weil die für Cembalo geschriebenen Werke auf modernen Konzertflügeln ausgeführt wurden, was in Leipzig, dem Vorort einer richtunggewordenen historischen Bach-Auffassung, jedenfalls ungewöhnlich ist. Der Flügel wird in durchaus romantischer Art mit der Kunst diffiziler Anschlagsnüancen, mit sehr individueller agogischer und dynamischer Verlebendigung des Notenbildes, mit kompakten harmonischen Füllungen, Oktavierungen und was der Mittel moderner Klangkultur mehr sind, eingesetzt und — das ist nun eben die dritte, wohl größte Besonderheit — die einmalige, zwingende, mitreißende Interpretations-

leistung eines Edwin Fischer läßt die theoretischen Erwägungen, die durch die Aufführungspraxis ausgelöst werden, an Einfluß und Bedeutung dem nachschöpferischen Kunsterlebnis gegenüber als sekundäre Erscheinungen zurücktreten. So bewundernswert die physische und geistige Leistung Fischers, der neun Klavierkonzerte und zwei Werke mit obligatem Klavier hintereinander spielte (seine Partner waren dabei Karl August Schirmer, Friedrich Quest und Waldemar Elschenbroich an den übrigen Klavieren, Karl Freund und Fritz Kröckel als Vertreter der obligaten Violine und Flöte), so hervorragend auch das Spiel seines Kammerorchesters. Ein weiteres Erlebnis *Bach*scher Kunst bot Hermann Abendroth durch die auf das Monumentale und Klangliche ausgerichtete Wiedergabe der h-moll-Messe mit dem Gewandhauschor.

Unter den zahlreichen Kammermusik-Abenden des Gohliser Schlößchens ragten besonders hervor Abende des Strub-, des Gewandhausquartetts, des Mannheimer Kammertrios, der Bläservereinigung des Gewandhauses und der Violinistin Catharina Bosch-Möckel, die hier wie auch im Gewandhaus mit je einem *Mozart*-Sonaten-Abend hervortrat. Ein Anziehungspunkt für Leipzig, namentlich für die musikbegeisterte Jugend, sind die allwöchentlich, im Park des Schlößchens stattfindenden Serenaden. Hier machen sich der tüchtige, unermüdlich schaffende Sigfrid Walther Müller und sein Leipziger Kammerorchester sehr verdient um eine intensive Pflege *Haydn*scher und *Mozart*scher Orchestermusik. Daß sie auch bemüht sind, dem Schaffen der Zeitgenossen Rechnung zu tragen, davon überzeugen zwei Erstaufführungen, die in den bisherigen diesjährigen Serenaden-Abenden zu verzeichnen sind: die Serenade Werk 113 von *Julius Weismann* und eine Serenade für Waldhorn und Streichorchester Werk 93 von *Theodor Blumer*.

Für das Gewandhaus ist die Sommerpause mit Planungen ausgefüllt. Allen Schwierigkeiten zum Trotz liegt aber jetzt schon ein umfang- und inhaltreicher Konzertplan für den kommenden Winter vor, der umso größeres Gewicht hat, als in die kommende Spielzeit das zweihundertjährige Jubiläum dieser ältesten deutschen Konzertinstitution fällt. Am 11. März 1743 wurde nämlich durch Johann Friedrich Doles, den Thomaskantor und Bachschüler, das „Große Concert zu Leipzig" eröffnet. Aus diesen Anrechtskonzerten sind in einer, nur durch den siebenjährigen Krieg durch zwei Ausfälle unterbrochenen lückenlosen Folge die traditionsreichen Gewandhauskonzerte entstanden. Eine große Feier mit Gedenkaktus und Festkonzerten wird diese seltene Jubelfeier gebührend hervorheben. Getreu der hohen Aufgabe, eine so einzigartige Tradition zu wahren, werden die großen Meister von *Bach* und *Händel* bis *Richard Strauß* und *Pfitzner* auch im kommenden Winter die Reihe der 18 Konzerte, 10 Kammermusiken, 4 Zusatzkonzerten und mehreren Sonderveranstaltungen beherrschen. Daneben nimmt man sich verantwortungsbewußt des zeitgenössischen Schaffens an. Folgende Werke der Gegenwart sind angekündigt: *Karl Höllers* Cellokonzert, *Pfitzners* neues c-moll-Streichquartett, *Theodor Bergers* „Rondino giocoso" und „Malinconia", *Rudolfs* „Sinfonische Ballade", die vierte Sinfonie und die „Voces intimae" von *Sibelius*, *Busonis* Violinkonzert, *Kodálys* „Hary-Janosch"-Suite, ein Streichquartett von *Mortari* und Werke dreier Leipziger Komponisten, nämlich die dritte Sinfonie und ein Trio für Flöte, Violine und Bratsche von *Johann Nepomuk David*, die „Konzertante Sinfonie" von *Hermann Ambrosius* und ein Septett von *Otto Wittenbecher*. Jedenfalls ein würdiges Jubiläumsprogramm.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Es ist der neuen Ballettmeisterin unserer Staatsoper Erika Hanke gelungen, die Musik *de Fallas* zu seinem Ballett „Der Dreispitz" restlos in fesselnde tänzerische Bewegung umzugießen und damit neuerdings dem Staatsopernballett zu entschiedenstem Erfolg zu verhelfen. Nicht minder glücklich war sie in der choreographischen Ausdeutung von *Respighis* „Antiche danze ed arie", obwohl diese ja keine so greifbaren Akzente zur tänzerischen Umdeutung boten; sie half sich sehr geschickt durch die Gegenüberstellung von zwei Tanzsuiten, von denen die eine auf Formen des höfischen Gesellschaftstanzes zurückgriff und die andere den ländlichen Volkstänzen nachgebildet war. Ein drittes, nicht minder wirksames pantomimisches Stück gewann sie aus dem Gegenstand der Nestroyschen Posse vom „Talisman", indem sie deren Haupthandlung mit einer lieblichen wienerischen Musik, die *Wilhelm Brückner-Rüggeberg* aus mehreren Stücken von *Johann Strauß* zusammengestellt und überarbeitet hatte, unter dem Titel „Titus Feuerfuchs" zu tänzerischem Bühnenleben brachte. War zu den beiden Respighi-Suiten das ganze Ballettkorps mit Erfolg aufgeboten, so stachen in den beiden Pantomimen die Koryphäen des Balletts, verkörpert durch Julia Drapal, Poldy Pokorny und Violet Tester, sowie die Herren Erwin Pokorny, Carl Raimund und Kurt Kaiser in solistischen Hochleistungen ganz besonders hervor. In originel-

ler Weise hatte Wilhelm Reinking, dem auch das Verdienst der Schaffung geschmackvoller reizender Kostüme und Bühnenbilder zukommt, das Problem des raschen Szenenwechsels in dem 3. Stück gelöst, indem er seitlich Paravents aufstellte, deren Bildseiten allmählich aufgeklappt werden und so den Szenenwechsel unaufdringlich und doch fein und zart andeuten. KM Anton Paulik tat das Seine, um den vollkommenen Einklang von Ton und Geste in allen drei Stücken zu verwirklichen.

Donizettis „Don Pasquale", die köstliche Blüte der heiteren italienischen Oper, die durch ihren feinen Buffogeist, durch rhythmischen Schwung und die Süße der Melodik unvergängliche Lebenskraft besitzt, ist in einer neuen textlichen Bearbeitung an zwei aufeinanderfolgenden Abenden mit wechselnder Besetzung erstmalig zu Gehör gebracht worden. Die Textüberarbeitung rührt von Alfred Jerger her, der selbst die Rolle des Pasquale von dem unvergeßlichen Richard Mayr übernommen und in seiner Art gestaltet hatte und nun dem ganzen Werk einen neuen, noch frischeren Zug in der Fassung des gesungenen Worts, wie auch zugleich als Regisseur der Aufführungen gegeben hat; beides ist ihm wohl gelungen; freilich streift der neue Text gerne ans drastisch Groteske, ja selbst ans Parodistische an, er verrät aber gerade darin den erfahrenen Theaterpraktiker, der die Wirkung von Wort und Aktion genau kennt. Die Sängerdarsteller haben sich daher auch von Jerger leiten und zu entschiedenen Triumphen führen lassen. Dazu gehört auch die Orchesterleitung Rudolf Moralts, der mit aller Feinheit die instrumentale Begleitung zu dem reizvollen tollen Spiel gab. In die Rolle der Norina teilte sich mit gleichem Erfolg Alda Noni, mit ihrem natürlichen Theaterblut und der glatten Koloratur, mit Else Böttcher, die die Gestalt tief gefühlsmäßig erfaßt, spielt und singt; in dem Titelhelden ergötzte uns der intelligente Humor von Adolf Vogel ebenso wie die Vorführung durch Marian Rus, der damit eine große Rolle für seine glänzende Buffobegabung gewonnen hat; dem Ernesto lieh Anton Dermota die einschmeichelnde Süße seines heldisch timbrierten schönen Tenors, und Richard Sallaba gefiel in ihr nicht minder durch sein leidenschaftliches Singen und gewandtes Spiel; auch der freundliche Intrigant Dr. Malatesta fand zwei hervorragende Interpreten in Erich Kunz wie in Alfred Poell, denen die Vielseitigkeit ihrer singschauspielerischen Begabung hier besonders zustatten kam. Von stärkster Wirkung war wie immer die große Dienerszene des Chors, durch das Ballett in der pantomimischen Persiflage prächtig unterstützt, und gesanglich eine meisterhafte Leistung.

Und noch eine dritte kostbare Gabe bescherte uns die Staatsoper mit der Neuinszenierung der „Neugierigen Frauen" von *Wolf-Ferrari*, jenem schon vor 40 Jahren unternommenen und so überaus geglückten Versuch einer Opernerneuerung durch das Zurückgreifen auf die geschlossene alte Form und ihre Stilbestandteile. Auch dieses Werk zeigt die Vorzüge des deutsch-italienischen Komponisten: die gefällige, leichte und eingängliche Melodik des Italieners, die getragen ist von der vielstimmig ausgestalteten Stimmführung deutscher Musikerarbeit. Den ganzen Zauber dieser reizenden und reichen, entzückend instrumentierten Partitur hob Vittorio Gui als Gastdirigent der Aufführung hervor, indem er die Musik zu dem huschenden Spiel in sauberster Präzision in der faszinierenden Virtuosität eines Kammerorchesters unsrer Philharmoniker sich entfalten ließ und seine begeisterte Hingabe an das Werk auf alle Mitwirkenden übertrug. Aus dem Frauenquartett möchten wir die Eleonora von Else Böttcher an erster Stelle nennen, neben Else Schürhoff, Elisabeth Rutgers und Henny Herze, die vom Opernhaus der Stadt als Gast herübergekommen war; ihnen stand die reiche und durch mannigfaltige besondere Vorzüge charakterisierte Gruppe der Männerstimmen gegenüber, mit Sigmund Roth, Anton Dermota, Fritz Krenn, Alfred Poell, Peter Klein, und — zwar zuletzt genannt, doch, was Spiel und Gesang anbetrifft, in vorderster Linie angetreten: Erich Kunz in der Rolle des Dieners Arlecchino. Die Wahl des Redoutensaals für die Aufführung des lieblichen Opernstücks hat, was den optischen Eindruck und die Intimität der Wiedergabe betrifft, vieles für sich; andrerseits kann nicht in Abrede gestellt werden, daß die akustischen Schwierigkeiten dieses, für solche Zwecke ja gar nicht bestimmten Lokals dem Verständnis des flüssigen Parlando solcher halbgesprochener Lustspielhandlung nicht förderlich sind. Auch bedürfte die Verdeutschung des italienischen, nach Goldoni gearbeiteten Textes dringend einer neuen glücklicheren Fassung, die der Grazie des sprühend witzigen und übermütigen Originals auch im verdeutschten Wort ihr Recht zukommen läßt.

Auch die Wiener städtische Oper war mit einer bedeutsamen und erfolgreichen Neuauffrischung wertvollen Operngutes hervorgetreten: sie hatte *Kienzls* „Kuhreigen", der sich durch den dramatischen Zug seiner Musik, durch natürliche Frische im vokalen Teil und namentlich durch die vielen schönen Ensembles so sehr empfiehlt, in der lebendig eindrucksvollen Regieführung durch den als Gast gekommenen Dresdener Regisseur Kurt Hampe, und unter der gediegenen und schwunghaften Stabführung durch Dr. Rob. Kolisko verdienstvoll neu erweckt und damit zugleich das Andenken an den vor einigen Monaten dahingegangenen Dichterkomponisten auf die beste und künstlerischte Weise geehrt. An der Spitze der männlichen Sängerdarsteller steht Peter Baxe-

vanos als Primus Thaller, neben ihm eine ganze Schar ebenso hervorragender Solisten, mit Erich Kaufmann, Herbert Klomser, Alois Pernerstorfer und anderen; aus den weiblichen ragen die Blanchefleur der Valentina Cretoi und die Cleo von Waltraute Demmer besonders hervor. Bild und Bewegung in den Szenen der Ruhe sowohl als auch in denen der aufgeregten Volksmassen, die Leistungen des Chors wie des wunderbar präzis und virtuos einstudierten Orchesters, alles stand auf voller Höhe.

Ganz nahe dem Ende der diesjährigen Spielzeit erlebten wir noch die Wiener Erstaufführung eines neuen Werkes von *Hans Pfitzner:* des erst kürzlich in Berlin uraufgeführten 3. Streichquartetts in c-moll. Hatte unser rückhaltloses Bekenntnis zur Kunst dieses auf einsamer Höhe rastlos schaffenden deutschen Tonmeisters knapp vorher noch in dem Klavierabend von Walter Gieseking durch dessen wundervolle Wiedergabe der fünf Klavierstücke neue Nahrung und Rechtfertigung erhalten, so führt uns das neue Kammermusikstück ganz in die Tiefen dieser einmaligen Kunst: wir bestaunen auch hier wieder die unermüdete Kraft der Produktion, die Fülle bezaubernder Einfälle, die Frische der Verarbeitung und die Durchsichtigkeit der Gestaltung im einzelnen. Dem Wiener Konzerthausquartett, den Philharmonikern Anton Kamper, Carl Maria Titze, Erich Weis und Franz Kvarda war es vorbehalten, uns mit der neuen kostbaren Gabe in vollendetster Wiedergabe bekanntzumachen und diese Kenntnis durch die anschließende Wiederholung des Quartetts noch zu vertiefen. Der Genuß des stilvollen Abends wurde erhöht durch die von dem jungen Wiener Palestrinadarsteller Josef Witt mit stärkster Eindringlichkeit gesungenen und von Friedrich Wührer einfühlsam und poesievoll am Flügel begleiteten, sonst selten gehörten Lieder *Pfitzners,* ebenso wie durch das von den Herren Kamper, Kvarda und Wührer am Schluß gespielte „Duo für Geige, Cello und Klavier".

Ein beglückenderes Abschiedsfest hätte die reiche Spielzeit — über die noch manches nachzutragen sein wird — kaum finden können.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

für Klavier

RICHARD EFFERT: „Sechs kleine Klavierstücke". 1941. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Diese „Sechs kleinen Klavierstücke" des in München wirkenden Komponisten R. Effert seien hier in der Zeitschrift Robert Schumanns der Musikwelt voll Wärme angezeigt. Jeder, der sich noch den Sinn bewahrte für die träumerisch-romantische Klangwelt des Klaviers; jeder, der sich noch sehnt nach melodischer Schönheit, der versenke sich in diese Stücke, in welchen der Adel einer abgeklärten, nach innen schauenden Seele eingefangen ist. Ganz besonders sei die Musikerzieherschaft auf diesen romantischen Zyklus hingewiesen, denn dies Werk, technisch nur mittelschwer, vermag das Empfinden der Jugend für edle, beseelte Vortragskunst zu wecken und zu vertiefen. Darüber hinaus ist es geeignet, der Jugend den Weg zur neuzeitlichen Musik zu vermitteln, da es fern jeder problematisch-kühlen, harten Sachlichkeit (welche der junge Mensch in den meisten Fällen spontan ablehnt) bei aller romantischen Haltung der Jetztzeit nicht wesensfern ist. Es sei noch kurz erwähnt, daß auch Richard Efferts Liedschaffen (Tischer & Jagenberg) in hohem Maße von geistig-seelischen Werten Kunde gibt.

Anneliese Kaempffer.

HANS OSER: „Ein Männlein steht im Walde". 45 kleine Volks- und Kinderlieder für Klavier zu 2 Händen. Hug & Co., Leipzig.

Ein sorgfältig ausgestattetes Liedbüchlein in Querformat, aus dem schon nach den ersten vorbereitenden Anfangsstunden musiziert werden kann. Neben den bekannten unvergänglichen kindlichen Weisen finden wir auch reizende Lieder in schweizerischer Mundart darin vor. Bei den ersten Liedern ist die einstimmige Melodie auf beide Hände verteilt und zwar, neuzeitlichen pädagogischen Grundsätzen gemäß, im Violin- und Baßschlüssel notiert. Anneliese Kaempffer.

ROMUALD WIKARSKI: Variationen über das Volkslied „Ich hatt' einen Kameraden" für Klavier. (Erleichterte Ausgabe.) Afas-Musikverlag Hans Dünnbeil, Berlin W.

Gewandt und mit rhythmischem Impuls vorgetragen, werden diese Variationen ihre Wirkung nicht verfehlen. Da sie technisch von nur mittlerer Schwierigkeit sind, können sie auch im Musikunterricht zur Auflockerung des Unterrichtsstoffes herangezogen werden. Anneliese Kaempffer.

HUGO PUETTER: Suite in A (Mk. 2.50), Sonate in E (Mk. 3.—) und Duo concertante für 2 Klav. Willy Müller, Heidelberg.

Im Musikverlag Willy Müller kamen verschiedene Werke von Hugo Puetter heraus. Da ist zunächst eine Suite in A, deren 4 Sätze im „Préludio", „Scherzino" und „Capriccietto" voll maschineller Betriebsamkeit stecken, trotz oder wegen ihrer klanglichen Unbekümmertheit teils einem tollen Jahrmarktstrubel gleichend, hinter dem doch irgendwo und wie verborgen ein Wille steckt. Von der „Canzonetta" geht ein eigenartiger Reiz aus.

Ebenso eigenwillig und kompromißlos, in der gleichen Schlagzeugmanier, gibt sich die „Sonate in E", hinter deren 2. Satz mit seinen farblich ganz feinen Stimmungseffekten man wieder die Persönlichkeit ahnt. Gänzlich frei von tonalen Bindungen steht das dreisätzige „Duo concertante" für zwei Klaviere da. Die flimmernde Technik der Tonwiederholungen (an den Pointillismus der Malerei erinnernd) gibt den tupfenweise auftretenden Akkorden und Doppelgriffen die Basis. Aber neben dieser Manier der Impressionisten stecken die bizarren Figurationen voll Expressionismus und alles voll ungebändigtem Freiheitstrieb und -suchen.

Grete Altstadt-Schütze.

RUDOLF WAGNER-REGENY: „Klavierbüchlein". Universal-Edition, Wien.

Da der Autor laut Vorwort jedem Spieler die Temponahme überläßt, ist kein Idealbild festgelegt, sondern dessen geistige Klarlegung dem Interpreten anheimgegeben. Damit ist das Heft als Schulwerk, es sei denn lediglich zum rhythmischen Training, nicht verwendbar. Dazu eignet sich ohnedies der Stoff in seiner harmonischen Aufgelöstheit und melodischen Ungebundenheit kaum. Und für den reifen

Spieler? Für ihn sind eigentlich die Formen zu klein und unausgiebig. Grete Altstadt-Schütze.

WILHELM PETERSEN: „Thematische Variationen". Mk. 3.—. Willy Müller, Heidelberg.

In aparter Harmonik entwickelt Petersen ein schlicht-ernstes Thema durch 23 Variationen und 1 Coda in langsam ansteigender Linie, sowohl ideell wie technisch von Stück zu Stück wachsend. An kanonischen und sonstigen kontrapunktischen Einstreuungen nicht sparend, bringt der Komponist eine ganze Farbskala der Empfindungen und Gestaltungen vom edlen Pathos bis zur ätherischen Gelöstheit, Kantilene und rhythmische Klippen; aber alles klingt und ist vornehm in der Haltung, entspringt innerem Impuls und zeigt künstlerisches Verantwortungsgefühl. Die Coda ist das einzige, was man entbehren könnte. Doch stört ihre knappe Existenz den Gesamteindruck so wenig, wie ihr Nichtvorhandensein eine Lücke hinterließe. Grete Altstadt-Schütze.

für Flöte

MAGDA VON FRITSCH: Gruppenunterricht mit Flöte, Trommel und Triangel. Bärenreiter-Ausgabe 1650.

MAGDA VON FRITSCH: Gruppenunterricht, Variieren und Improvisieren auf der Flöte. Bärenreiter-Ausgabe 1651.

Die beiden 28 und 16 Seiten umfassenden Hefte sind keine Blockflötenschulen, wie es schon viele gibt, sondern stellen die Erlernung des Blockflötenspiels als Teil einer neuzeitlichen Musikerziehung dar. Schüler und Schülerinnen sollen gruppenweise Musik gemeinsam erleben. Das geschieht durch Zuhören, Nachsingen des Gehörten, Aufzeichnung des Gesungenen, Blasen des Ganzen auf Blockflöten und Erfinden von rhythmischen Begleitungen. Gleich von Anfang an, wenn sie auf der Blockflöte 5 Töne spielen können, werden die Kinder angehalten, sich kurze Signale „zuzurufen", diese Zurufe musikalisch zu beantworten, angefangene Weisen weiterzuspinnen und zu Wortlauten Melodien zu erfinden.

Auf die rhythmische Schulung legt die Verfasserin besonderes Gewicht und leitet den Gebrauch der Schlaginstrumente in vernünftige Bahnen. Zur Vorbereitung dienen Klatsch- und Stampfübungen, die teils von einem Schüler ausgeführt, teils auf zwei Kinder verteilt werden. Wertvoll sind die Hinweise über die richtige Handhabung verschiedener Arten von Trommeln und die — möglichst sparsame — Verwendung des Triangels.

Von großer Kenntnis des in Frage kommenden musikalischen Kulturgutes zeugen die geschickte Auswahl der Lieder, Volkstänze usw. und die Hinweise auf das einschlägige Fachschrifttum.

Aus dem 2. Heft kann auch der erwachsene Musiker lernen, wie man eine Singweise entweder bei strengem Einhalten der Melodie durch Einfügen von Vorhalten, Vorausnahmen, Durchgangs- und Wechselnoten usw. ausgestalten oder freier rhythmisch und melodiös verändern kann. Die von der Verfasserin gebotenen Musterbeispiele halten auch strenger Kritik stand.

Selbst erfahrene Musikerzieher können aus beiden Heften mancherlei Anregungen schöpfen. Fritz Müller.

für Orchester

ROBERT MANZER: „Zwei Stücke" für großes Orchester" Werk 8. a) Romanze, b) Scherzo. Partitur. Otto Wrede, Berlin.

Vermutlich ein Jugendwerk des kürzlich verstorbenen, langjährigen Karlsbader Kurkapellmeisters und späteren Generalmusikdirektors Robert Manzer legt der rührige Otto Wrede-Verlag in sehr schmucker Ausstattung hiemit vor. Es ist gekonnte, sehr gut klingende und glänzend instrumentierte Musik in der Denkweise der Achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wie sie der tägliche Bedarf des Komponisten in obiger Tätigkeit gefordert haben mag. Ich gebe der Romanze mit dem hübsch gegensätzlich erfundenen zweiten Thema den Vorzug vor dem allzusehr in erprobten Wendungen tarantellaartig dahinhüpfendem Scherzo. Da die Musik technisch keinerlei Schwierigkeiten bietet, kann man sie — fehlerfreies Stimmenmaterial vorausgesetzt — auch vom Blatte spielen. Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

EDUARD KÜNNEKE: „Italienische Lustspiel-Ouverture" Werk 46 (nach Goldoni) für großes Orchester. Partitur. Otto Wrede, Berlin.

In lustigem Wirbel kontrapunktischer, aber übersichtlich gestalteter Thematik zieht das klangvoll-durchsichtige Werk des geistvollen Tondichters — ein „echter Künneke" — an uns in ganzen fünf Minuten vorüber. Für die Kürze bietet es genügend des Anregenden, Fesselnden, um das abgebrauchte Wort „Witzigen" nicht zu wiederholen — wenn auch ein tänzerischer Ruhepunkt vielleicht von Vorteil wäre. In der Reihe der seit d'Alberts genialer „Improvisator"-Ouverture sich mehr und mehr einbürgernden einsätzigen Lustspielouvertüren wird auch dieses Werk Künnekes den Namen seines Urhebers mit Ehren vertreten. Leicht ist das Werk nicht: es erfordert einen gewissenhaft alle Einzelheiten, die ausgezeichnete Plastik gegensätzlicher Themen herausschälenden Kapellmeister — aber trotzdem: studieren und aufführen! Die Ausstattung, die Otto Wredes Verlag dem Werk zuteil werden ließ, läßt keinen Wunsch offen.
Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

für Chor und Orchester

HERMANN WUNSCH, Werk 61: „Helden". Vier Gesänge für vier- bis achtstimmigen gem. Chor und großes Orchester; Dauer 20 Minuten. Die Dichtungen I, II und IV sind aus „Götter und Deutsche" von Hans Schwarz, die Dichtung III ist von Rud. G. Binding. Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.

Der Schluß des vierten Gesanges ließe sich dem Ganzen als Motto voranstellen: „Die Helden starben? so steigen tausend Neue!" Aus diesem Gedanken heraus hat Hermann Wunsch ein viersätziges Werk geschaffen, das in Chor und Orchester den Gegensatz zwischen Totenglocken und Siegesfanfaren, zwischen Müttertränen und heldischem Sterben, zwischen dem Vergehen des Einzelnen und dem ewigen Bestehen des Ganzen, zu einer grandiosen Einheit zusammenführt. Die Chöre sind nicht übermäßig schwer zu singen, aber packend deklamiert und frei von billiger Sentimentalität. Auch das Orchester hat ungeheuer Wirkungsvolles in Harmonik und Rhythmik zu sagen. Hermann Wunsch hat in diesen „Helden" ein schönes und gutes Werk geschaffen für unsere große Zeit. Prof. Jos. Achtelik.

KREUZ UND QUER

Reinhold Becker.

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstags, des 11. August 1842.

Von Fritz Müller, Dresden.

„. . . Ein Ungezählter, Vergeßner,
wie brav er gekämpft auch hat!"

Reinhold Becker wurde am 11. August 1842 in dem vogtländischen Städtchen Adorf geboren. Sein Vater, ein Rechtsanwalt, starb 1848. Da kam Reinhold, das fünfte und wildeste der acht Kinder,

nach Dresden zu ſeinem Onkel, dem Geigenbauer Ehrlich. Er beſuchte eine Realſchule und erhielt außerdem Unterricht in Muſiktheorie und im Geigenſpiel. Bereits im Alter von 9 Jahren trat er als Soliſt auf.

1860 weilte der aus Steiermark gebürtige Violiniſt Eller in Dresden. Er war von Beckers Können begeiſtert, nahm ihn in ſein Quartett auf und begab ſich mit ihm nach dem ſüdfranzöſiſchen Kurort Pau. Als Eller nach zwei Jahren ſtarb, übernahm Becker die Leitung des Quartetts und ſpielte in den Schlöſſern vornehmer Muſikfreunde eine glänzende Rolle.

1870 kehrte er bei Kriegsausbruch nach Dresden zurück. Eine Entzündung des linken Handgelenks bereitete ſeiner Virtuoſenlaufbahn ein jähes Ende. Da ſetzte ihm eine vermögende Hamburgerin eine Rente von 1000 Mark aus. Hierzu traten Beckers Einnahmen als Tondichter und Muſiklehrer. Wie Becker ſeinen Klavierunterricht erteilte, ſagt uns das heute faſt vergriffene, höchſt originelle Werk „Der luſtige Muſikant". Der erſte Teil iſt ein muſikaliſches Reimbilderbuch. Der Dresdener Verleger Wilhelm Streit lieferte nach Beckers Anweiſungen die Verſe und gediegene Federzeichnungen. Becker fügte Notenſchreibaufgaben bei und ſtellte mit großer Gründlichkeit methodiſch wohlgeordnete Wörter und Sätzchen zuſammen, die ſich in Noten ſchreiben laſſen.

Der zweite Teil, „Kleine Tongeſchichten", erſchien ſpäter geſondert bei Bote & Bock (Berlin). Er enthält 26 kindertümliche Klavierſtücke in allen Dur- und Molltonarten. „Auf dem Waſſer" (Nr. 4) hat *Fis - c - h* als Thema, die nach einem Perſer benannte „Hafis-Romanze" *Ha - fis,* der „Caffee-Walzer" (Nr. 24):



die „Affen-Gavotte" (Nr. 25) *A - f - f - e,* während in die Schlußnummer „*A - d - e*" verwebt iſt.

1884 wurde Becker Dirigent der Dresdener Liedertafel. Er bekleidete dieſen Poſten zehn Jahre lang und ſchuf während dieſer Zeit und ſpäter zahlreiche Männerchöre, die Beckers Ruhm über Deutſchland hinaus verbreiteten.

Als er noch Geiger war, hatte er bereits durch verſchiedene Lieder Erfolge erzielt, von denen Werk 3, Frühlingszeit („Wenn der Frühling auf die Berge ſteigt"), ein großer Wurf war und in mehrere Sprachen überſetzt wurde.

Am 16. Juni 1890 heiratete Becker Olga Haebler, die Tochter eines Dresdener Großkaufmanns. Sie war eine treuſorgende Gattin und teilte auch ſchweres Leid mit ihm. Als Junge hatte Becker das rechte Auge eingebüßt. Später ließ die Sehkraft des anderen Auges nach, ſodaß ſchließlich Blindheit eintrat. Frau Becker las ihrem Gatten, der über eine umfangreiche Allgemeinbildung verfügte, mit ihrer ſchönen Stimme unermüdlich vor und er lernte mit viel Fleiß die Kunſt, ſeine muſikaliſchen Gedanken zu Papier zu bringen.

1904 ließ ſich Becker überreden, einen Teil ſeines Vermögens in Aktien eines Unternehmens in — Honolulu anzulegen. Während des Weltkriegs und in der Nachkriegszeit blieben die Zinſen aus. Den anderen Teil des Vermögens fraß die Inflation; und die Famile Becker mußte eine Zeitlang in eine Volksküche eſſen gehen. Gute Freunde halfen durch Geld- und Lebensmittelſpenden Becker über die ſchlimmſte Not hinweg. Er aber ließ ſich nicht niederringen. Am 4. Dezember ſtarb er und wurde in Tolkewitz zur letzten Ruhe beſtattet.

Beckers Schaffen ereichte mit der 2. Sinfonie die Opuszahl 175. Er komponierte u. a. die Opern „Frauenlob" und „Ratbold", die ſinfoniſche Dichtung „Prinz Friedrich von Homburg" (nach Kleiſt), ein Streichquartett, eine Violinſonate, eine Legende für Liebesviola und Klavier, das Melodram „Der Poſtillon", viele Lieder mit Begleitung — „Vater unſer" und „Wo du hingehſt" werden heute noch zu Trauungen gern geſungen — und gehaltvolle Männerchöre. Großen Erfolg errang Becker mit Werk 74, „Hochamt im Walde". Werk 97, „Der Choral von Leuthen", war 1899 Preischor beim Kaiſerwettſingen in Kaſſel. Der Kaiſer glaubte allerdings, das Werk ſei von dem Berliner Tondichter Albert Becker; und niemand fand den Mut, ihn über den Irrtum aufzuklären!

Heute iſt es recht ſtill um Becker geworden. Wenn auch ſeine Chöre, die ſich bedeutend über den ſogenanntten „Liedertafelſtil" erheben, durch das zeitgenöſſiſche Chorſchaffen teilweiſe überholt ſind, ſo darf doch Becker vor dem Schickſal bewahrt werden, „ein Ungezählter, Vergeßner" zu werden. Mögen alle, die ihn kannten und die ſich zu ſeinen Lebzeiten für ſeine Werke begeiſterten, in Zukunft dafür ſorgen, daß Reinhold Becker „unbeweint nicht liege, auf ferner, fremder Au"!

Lilli von Roy-Höhnen †.

Von Prof. Dr. Walter Niemann, Leipzig.

Mit dem im stillen Berliner St. Elisabeth-Stift im Alter von 75 Jahren erfolgten Heimgang der lange Jahrzehnte in Breslau als Klavierpädagogin und Konzertpianistin hochverdienstlich wirkenden Lilli von Roy-Höhnen, einer Schwester des in Göttingen verstorbenen Präsidenten Höhnen, hat die Klavierwelt eine wahrhaft adlige, in ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit der Unterrichtsvermittlung für die Kollegenschaft selbstlos hilfsbereite Frau und ausgezeichnete Künstlerin verloren. Obwohl gebürtige Rheinländerin (* Barmen, 20. Oktober 1867) aus musikbegeisterter Neuphilologenfamilie, kam sie schon in früher Jugend nach Breslau und ging nach dem ersten Studium bei dem Breslauer Nachromantiker Ernst Flügel, wie fast alle Schlesier durch die Berliner Hochschule (Heinrich Barth, Ernst Jedliczka), war also durch ihre Lehrer mit den großen Berliner Traditionen von Liszt, Tausig, Bülow verknüpft, wie ja denn auch die persönlichsten Erinnerungen an Teresa Carreño, Seraphine Tausig, Franceschina Prevosti, Marie von Bülow zu den liebsten der Heimgegangenen gehörten. Das Breslauer Konzertleben dankt ihr im besonderen in Hauskonzerten, Musikabenden der damaligen Frauengruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, in Prof. Bohns „Historischen Konzerten" und in Rundfunksendungen des Breslauer Senders (damals Dr. Edmund Nick) die schönsten pianistischen Beiträge. Im besonderen aber hat sie sich als ausgezeichnete Klavierpädagogin von weitem und — wie auch als Konzertpianistin — für alles gute Neue begeistertem Gesichtskreis für eine gründliche Erziehung des pianistischen Nachwuchses eingesetzt. Frau von Roy-Höhnen wird nicht nur in Breslau unvergessen bleiben, sondern auch in Jedem, der das Glück hatte, sie dort persönlich kennen zu lernen, in dankbarer und wehmütiger Erinnerung weiterleben.

Das Sudetenland als musikalischer Reichsgau.

Von Gauleiter Reichsstatthalter Konrad Henlein.

Es bedeutet ein gutes Recht und eine Verpflichtung zugleich, daß sich gerade der Sudetengau der Musikpflege ganz besonders annimmt. Das Sudetenland ist eine der ersten Musiklandschaften des Reiches. Seit Jahrhunderten sind Musiker und Musikanten von hier ausgezogen. Böhmen war in vergangenen Jahrhunderten vor allem durch zwei Kunstgüter in aller Welt berühmt: durch das böhmische Glas und mehr noch durch die böhmischen Musikanten. Gerade die herbe, äußerlich ärmste Landschaft des Sudetengaues, das Erzgebirge, hat klingende und singende Herzen hervorgebracht. Man spricht mit Recht von den klingenden Tälern des Erzgebirges. Sind sie doch die Heimat der meisten böhmischen Musikanten. Und wenn wir uns heute einmal die Zusammensetzung der ersten Kulturorchester des Reiches ansehen, werden wir feststellen müssen, daß überall Musiker unserer Landschaft führend vertreten sind. Erzgebirge und Egerland wetteifern heute wie ehedem im Musikleben des Sudetengaues.

Wenn einmal die böhmische Musikgeschichte im vollen Umfang geschrieben worden ist, dann wird sich erweisen, daß die Schlösser dieses Landes, vor allem in der Barockzeit, Zentren lebendigen Musiklebens waren. Denken wir nur an den berühmtesten Kunstmäzen dieser Zeit, an den Grafen Sporck, der in Kukus die erste Oper in Böhmen aufführen ließ. Aber auch die sudetendeutschen Städte waren mit dem Erstarken des Bürgertums schöpferische Träger einer bedeutenden Musikkultur. Die geschichtlichen Tatsachen beweisen, daß die „böhmischen Musikanten" deutsche Musiker des Sudetenlandes waren und daß es eine geschichtliche Fälschung gewesen ist, als die Tschechen diese große Tradition zu der ihren machen wollten.

Obwohl die vergangenen Jahrzehnte eine offenkundige Verfallszeit in unser Musikleben brachten, kam doch niemals dieser ursprüngliche Kulturquell unseres Landes ganz zum Versiegen. Der böse Geist einer oberflächlichen Zeit war es, der auch bei uns seine schlechten Früchte trug. Aber trotzdem muß einmal daran erinnert werden, daß die Singbewegung, wie sie die deutsche Jugend erfaßte, in ihren ersten schöpferischen Anregungen und in ihren kommenden organisatorischen Ausweitungen im Sudetenland geboren wurde.

Wenn wir uns heute wiederum neben den repräsentativen Leistungen unserer Musikpflege in Konzertsälen auch der Überlieferung unserer Schlösser zuwenden und das Musizieren in ihren Räumen, auf ihren Freitreppen, in ihren Parkanlagen und vor ihren Fassaden pflegen und verlebendigen, dann geschieht dies im Bewußtsein, einer musikalischen Werktreue Genüge zu leisten. Wir umgeben damit viele Musikwerke wiederum mit jener natürlichen Atmosphäre, aus der sie einmal erwachsen sind.

Aber auch auf eine gesunde Hausmusikpflege erhoffe ich mir eine Rückwirkung von jeder vorbildlichen musikalischen öffentlichen Veranstaltung. Denn wir werden nur dann eine wirkliche Musiklandschaft uns nennen können, wenn das Musizieren zum täglichen Leben unserer Menschen wieder gehört. Neben der verantwortungsvollen Aufgabe unserer Musikschulen, auch für die Zukunft gute Musikanten

zu erziehen, besitzt auch die Musikwissenschaft in unserem Lande eine bedeutsame Aufgabe. Es läßt sich jetzt noch gar nicht überschauen, wieviele ungehobene Schätze deutscher Musik in den Archiven unserer Schlösser schlummern und auf ihre Entdecker warten.

Ich bin persönlich zutiefst mit der Musik verbunden und darf deshalb dieses sachliche Programm mit besonderem Nachdruck ausbreiten. Es geht um die Wiederentdeckung eines musikalischen Heimatbewußtseins. Wer bei der Verwirklichung dieser Aufgabe hilft, darf als Mitarbeiter an einer kulturpolitischen Reichsaufgabe des Sudetenlandes gelten.

„Prinz Eugen, der edle Ritter".

Zum 225. Jahrestag der Schlacht bei Belgrad, des 16. August 1717.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 16. August — nicht eine Woche später, wie es im Liede heißt — schlug Prinz Eugen mit 40 000 Mann, während er die von 30 000 Türken tapfer verteidigte Stadt Belgrad im Rücken, Save und Donau zu beiden Seiten hatte, das anrückende Entsatzheer von 150 000 Mann so vernichtend, daß sich bald darauf die Festung ergeben mußte. Diese kühne Waffentat wurde in zahlreichen Gedichten und Liedern verherrlicht, von denen „Prinz Eugen, der edle Ritter" nicht das beste ist, wohl aber das berühmteste.

Wie Gedicht und Singweise entstanden sein können, hat Freiligrath in „Zelte, Posten, Werda-Rufen . . ." trefflich dargestellt. Karl Loewes meisterhafte Vertonung ist genügend bekannt.

Man kann vielfach lesen, ein brandenburgischer Trompeter habe Text und Melodie geschaffen. Wenn schon die mundartlichen Ausdrücke Brucken, rucken, mit Stuck und Wagen süddeutsch oder österreichisch sind, so kann ein Brandenburger auch deshalb nicht in Frage kommen, weil an der Schlacht überhaupt keine Preußen beteiligt waren. 1904 veröffentlichte Stratil (Fulneck) in der Monatsschrift „Der Böhmerwald" einen wissenschaftlich aufgezogenen Aufsatz. Er behauptete, in einem Waldschulhaus eine Truhe mit einer alten Uniform, einem Tagebuch und etlichen Briefen gefunden zu haben. In den Aufzeichnungen hätte ein ehemaliger Soldat und späterer Lehrer mit Namen Michel Mages sich als Komponist und Dichter des Prinz Eugen-Liedes bezeichnet. Stratils Veröffentlichung hat sich später als gerissener Schwindel erwiesen.

Das Lied wurde durch Flugblätter im gesamten deutschen Sprachgebiet ohne Nennung des Namens des Verfassers verbreitet und vielfach mit einigen Änderungen im Wortlaut nachgedruckt. Es erklang später während der Schlesischen Kriege, im Ringen gegen Napoleon I., in den Kämpfen gegen Dänemark, in den Kriegen von 1866 und 1870—71 und auch während des Weltkriegs.

Groß ist die Zahl der Umdichtungen und Parodien, über die man in Helmut Oehlers 1941 in den Gießener Beiträgen zur deutschen Philologie nachlesen kann.

So sang man nach der Schlacht bei Kunersdorf auf die alte Weise: „Welch Malheur, wir sind geschlagen". Ein nach der Schlacht bei Aspern entstandener Gesang begann: „Prinz Carolus, der edle Ritter". 1848 fügte Gaudy dem Lied einige Strophen mit boshaften Anspielungen auf die „Errungenschaften" der Revolution hinzu. Ein Jahr später entstand „Graf Radetzky, edler Degen". 1866 erklang nach der Schlacht bei Gitschin eine Parodie. 1870 ließ ein Witzbold Napoleon III. seine schwarzen Hilfsvölker so anreden: „Auf, ihr Turkos und Zuaven!" Seine Gattin mußte sich eine Parodie gefallen lassen: „Frau Eugenie, span'sche Fliege". In einem Soldatenlied des Deutsch-Französischen Krieges hieß es u. a.: „Als König Wilhelm dies vernommen, ließ er gleich den Bismarck kommen, seine General und Feldmarschall!"

Das bekannte Reservistenlied „Setzt zusammen die Gewehre" war ursprünglich auf die Prinz Eugen-Melodie gedichtet. Beim Ausbruch des ersten Weltkriegs entstanden einige Parodien, in denen von der Mordtat von Serajewo die Rede war. Im österreichischen Heere war sehr beliebt: „Prinz Eugen, du edler Ritter, schau aus deinem Himmelsgitter in das grüne Bosnatal!". In den Soldatenliederbüchern findet man u. a. Warnstorfs „Handstreich auf Lüttich", Mosers „Kosakenstreich" und Houssongs Lied auf Hindenburg, welche Dichtungen alle auf die alte Weise zu singen waren.

Im jetzigen Weltkrieg ertönte die erste Zeile des „Prinz Eugen"-Liedes, wenn der Rundfunk Sondermeldungen über die Waffentaten auf der Balkanhalbinsel brachte.

Entgegnung auf eine Besprechung.

In seiner Besprechung meines Buches „Klaviermusik" (Juni-Heft Ihrer Zeitschrift) bezichtigt mich Herr Prof. Dr. W. Niemann der Fremdtümelei. Der deutschen Klaviermusik seit Reger einschließlich seien nur 20 Seiten gewidmet, der ausländischen dagegen 60. Herr Prof. Niemann übergeht dabei den bemerkenswerten Umstand, daß auf jenen 60 Seiten (Kap. 17 und 18) die ausländische Klaviermusik

seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart dargestellt wird, während es sich bei den 20 Seiten über deutsche Musik (Kap. 16) nur um den viel kürzeren Zeitraum von etwa 1900 bis zur Gegenwart handelt — ein Sachverhalt, der nicht erst aus dem Inhalt, sondern schon aus den Überschriften der Kapitel hervorgeht. Hiermit wird der Vorwurf hinfällig, das Ausland zuungunsten des eigenen Vaterlandes bevorzugt zu haben. Er wiegt heutzutage schwerer denn je und hätte darum nur nach genauerer Prüfung der Umstände erhoben werden dürfen. Walter Georgii.

Erwiderung auf die Entgegnung von Walter Georgii („Klaviermusik").

Es handelt sich bei der Behandlung der deutschen und ausländischen Klaviermusik in Walter Georgiis „Klaviermusik" nicht um Seitenzahlen, sondern um Objektivität, Sorgfalt, Liebe, Vollständigkeit der Darstellung. Es ist ja eine Art „tragischen Verhängnisses", daß wir Deutsche immer und immer wieder hervorragende deutsche Geschichten der Musik, im besonderen Geschichten der Klaviermusik geschenkt erhalten, daß aber so gut wie alle diese Kompendien versagen, wenn wir uns über die Gegenwart oder auch nur die jüngste Vergangenheit genau orientieren wollen. Sie bleiben immerhin nicht mehr wie Weitzmann-Seiffert bei Händel stecken. Aber sie sind dann bei Erreichung der neuen Zeit bereits so hypertrophisch angeschwollen, daß für die letzten Jahrzehnte und die Gegenwart eben nur noch eine mehr oder weniger improvisatorische oder rhapsodische, lückenhafte Skizze übrig bleibt. Das ist aber doppelt beklagenswert, als von der modernen deutschen Klaviermusik dank der Indolenz der meisten Konzertpianisten so gut wie nichts in die Konzert- und Sendesäle eindringt.

Ich bezichtige Walter Georgii nicht der Fremdtümelei und berichtige auf grund von des Autors Einspruch gern meinen „rechnerischen" Irrtum. Trotzdem rührt die Berichtigung nicht an den Kern der Sache. Ich wiederhole im Gegenteil: im Vergleich mit dem Ausland, dessen Darstellung, wie ich schon rühmte, mit liebevollster Ausführlichkeit und Gründlichkeit geschrieben ist und nirgends der Werktitel wichtigerer Werke, der Werkzahlen oder Jahreszahlen ihres Erscheinens entbehrt, ist die Darstellung der neueren und neuen deutschen Klaviermusik improvisatorisch, rhapsodisch und lückenhaft. Es wäre ein Leichtes, durch ein kilometerlanges Leporello-Album fehlender Komponisten und Werke an Hand klavierbibliographischer Werke wie etwa Prosniz (Handbuch der Klavierliteratur), Ruthardt (Wegweiser durch die Klavierliteratur), Herrmann (Internationale moderne Klaviermusik, Die Klaviermusik der letzten Jahre) nachzuweisen, wer und was in der deutschen Klavierliteratur alles fehlt. Es würde aber jeden erlaubten Raum überschreiten, und jeder kann ja ein paar solcher Stichproben selbst machen und darüber staunen, was alles — noch nicht da ist.

Freuen wir uns also auf die nächste Auflage dieses Standwerkes, die sicherlich auch unseren berechtigten Wünschen einer durchgreifenden Neugestaltung der neueren und neuen deutschen Klaviermusik in vollem Umfang und auf grund genauester persönlicher Kenntnis ihrer Werke Rechnung tragen wird. Walter Niemann.

Zum Beifallsklatschen.

Von Univ.-Prof. Dr. Hermann Stephani, Marburg.

Zum Beifallsklatschen seien Erinnerungen bewahrt, die Frau Generalmajor Elsa v. Bernuth-Marburg/Lahn, geb. von Spruner, mir mitteilte. Ihr Vater war im Parsifal-Jahr 1882 Regimentskommandeur zu Bayreuth und stand mit seiner Familie dem Hause Wahnfried besonders nahe. Die Aussprüche, die seine Tochter damals und später aufzeichnen konnte, sind daher authentisch. Am 10. VI. 42 schreibt sie: „Ist das Fluidum, das vom Künstler zum Hörer und umgekehrt wirksam ist, abhängig vom Klatschen? Ich bin Bayreutherin und entsinne mich eines Gesprächs zwischen Liszt, Wagner, Mottl und einem Sologeiger. Alle vier sagten, sie empfänden den Beifall im Grunde doch wie eine Ohrfeige. Mottl sagte: „Wenn die letzten Schwingungen des „Liebestodes" noch nicht verklungen sind, wenn ich mit meinem Orchester noch im Banne des Kunstwerks stehe, dann geht dieser barbarische Brauch los und reißt alles ein." Der Geiger sagte: „Wenn wir jung auf dem Podium stehen, bilden wir uns noch ein, wir brauchten das alles; entweder ist die innere Verbindung da oder nicht; wo sie nicht da ist, ist das Klatschen auch kein Ersatz; ist sie da, dann spüren wir das sehr genau." Wagner meinte: „Konzert und Theater seien wohl unterschiedlich zu beurteilen. Je tiefer und feiner die Wirkungen eines Kunstwerkes seien, desto empfindlicher wird ein Mißgriff im Spenden des Beifalls sein. In jeder Hörerschaft sitzen Kenner und Banausen; darum habe ich, um der Kenner willen, im Festspielhaus den Beifall einfach verboten." Liszt, der gütig Vermittelnde, sagte: „Ich glaube, ein Einzelkünstler bedarf manchmal des Beifalls als Ermutigung. Unangebracht aber und geschmacklos finde ich das Klatschen bei Kammermusik und zwischen einzelnen Liedern und glaube, es wäre dem verantwortlichen Leiter, Dirigenten oder Veranstalter ein Leichtes, dem Publikum dahingehende Wünsche zu übermitteln und dieses dadurch zu erziehen zu einem wirklichen Ausklingen-lassen eines Werkes." Als Edwin Fischer am Todestag Beethovens dessen

letzte Sonaten ſpielte, ſtand auf dem Programm: Beifall verbeten. Ergriffen und erhoben ging man nach Haus. Als nach der Eroika ein wüſtes Beifallgetrampel und Klatſchen losbrach, ſagte ein großer Dirigent unſerer Tage zu mir: „Am liebſten hätte ich Pauken und Trommeln ins Publikum hineingeſchmiſſen, dann hätte ich auch Lärm gemacht! Meine wertvollſten Zuhörer ſind die, die nach dem letzten Ton fluchtartig den Saal verlaſſen."

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Erwin Feier, z. Zt. im Heeresdienſt.

Es ſind aus den Silben:

a — an — be — ber — bre — chas — ci — der — dvo — ei — en — ge — grä — grün — gun — heim — hoehn — ist — kei — ken — kraft — kun — ler — lie — mann — mann — mann — mei — mül — na — ne — ne — ni — num — oh — os — phon — ra — rak — rath — ſchaff — se — se — sen — ser — si — sorg — steg — stein — thin — ti — tim — tram — tun — vaert — ve — wer — wor

23 Wörter zu bilden, die folgende Bedeutung haben:

1. Deutſche Stadt (in der Muſikgeſchichte bekannt durch Joh. Stamitz)
2. Deutſcher Komponiſt † 1763
3. Klaſſiker der frühdeutſchen Oper
4. Lied von Brahms
5. Bezeichnung für erleichterte Lesart
6. Däniſcher Komponiſt
7. Kieler Dirigent und Komponiſt † 1918
8. Muſikalien-Verlag
9. Pianiſt und Leiter einer Muſikſchule † 1914
10. Kapellmeiſter und Komponiſt † 1919
11. Pianiſt
12. Alte Bezeichnung für Jagdhorn
13. Bekannter deutſcher Harfeniſt.
14. Stuttgarter Muſiklehrer und Muſikſchriftſteller
15. Klangfarbe
16. Flämiſcher Komponiſt und Muſikgelehrter
17. Italieniſcher Geiger † 1750
18. Alte Bezeichnung für Oktave
19. Erfinder der Klaviermechanik
20. Lübecker Organiſt † 1667
21. Oper von Richard Strauß
22. Komponiſt von „Rusalka"
23. Berühmter Celliſt † 1853

Aus jedem der entſtandenen Wörter ſind Buchſtaben zu wählen, die, aneinandergereiht, einen Ausſpruch Wilhelm Furtwänglers ergeben.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. November 1942 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe in Regensburg (nach freier Wahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung vor.

Die Löſung des Preisrätſels „Geiger-ABC"

von E. Sickert, Tharandt (Aprilheft 1942).

Es waren aufzufinden:

1. **Anzol**etti
2. **Bé**riot
3. **Co**relli
4. Dahmen
5. Esser
6. Ferrar**i**
7. Gagliano
8. **v**an **H**oogstraten
9. Isaye
10. Kulenkampff
11. Locatelli
12. M**e**tner
13. Neruda
14. **O**tter
15. Pagan**i**ni
16. Quinte
17. Rappoldi
18. Schuber**t**
19. Tartini
20. Uhlig
21. **Ven**zl
22. Walter
23. Xänorphika
24. Zarge

Nimmt man aus den ſeinerzeit näher bezeichneten Wörtern die richtigen Buchſtaben, ſo findet man:

Beethoven, Violin-Konzert.

Die Lösung dieser wohl etwas schwierigen Aufgaben glückte wenigen unserer Rätsel-Freunde. Unter den richtigen Einsendungen wählte das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Lotte Hartmann, Zeuthen in der Mark;

den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Kantor Paul Türke-Oberlungwitz;

den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Alfred Oligmüller-Bochum und je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Gertrud Abigt-Chemnitz — Hans Bartkowski-Berlin — Walter Heyneck-Leipzig — Prof. Eugen Püschel-Chemnitz.

Diesmal sind es nur zwei Orgelmeister, die uns Kompositionen neben ihren Rätsellösungen einsandten. KMD Richard Trägner-Chemnitz übermittelt uns diesmal drei Choralvorspiele zu „Die helle Sonn leucht jetzt herfür", „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig". Diese drei kleinen Werkchen zeichnen sich wie immer durch den hervorragend sauberen Satz des Meisters aus. Im ersten Vorspiel liegt der Cantus firmus im Sopran, bei dem zweiten im Tenor und bei dem dritten im Baß, sodaß für den Genießer dieser drei Werkchen eine schöne Abwechselung vorhanden ist. Diese Abwechselung tritt aber auch in der ganzen Durchführung der Vorspiele zutage. Jedes der kleinen Werkchen ist gemäß der Choralmelodie in besonderer Eigenart durchgeführt und erfreut so in jeder Hinsicht als kleines Meisterwerk. Prof. Georg Brieger-Jena sendet uns ein Pastorale für Orgel, das in seiner schönen Melodieführung, in seiner träumerischen Wirkung, die uns Melodie und Harmonie gemeinsam geben, als besonders gut gelungen bezeichnet werden darf. Weiter legt Prof. Brieger noch ein Präludium und Fuge in B-dur vor, das ebenfalls die guten Qualitäten Prof. Georg Briegers verrät. Mit einem ausgezeichneten Gedicht „Auf Beethovens letztes Violinkonzert" erfreut uns Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf/Th. Sämtlichen drei Einsendern halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— erhält Obergefreiter Fritz Hoß für sein „kunterbuntes Soldatenbild", auf dem die sämtlichen aufzusuchenden Worte in erstaunlicher Vielheit und doch schönster Harmonie untergebracht sind.

Richtige Lösungen erhielten wir ferner noch von

UO Günter Bartkowski — Dr. P. Biedermann-Guben — Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg i. Br. — Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen/Th. — UO Erich Lafin — Pfarrer Friedrich Oksas-Altenkirch — Kantor Walter Schiefer-Hohenstein-Ernstthal — Ernst Schumacher-Emden.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

VI. MOZART-FEST IN BAD CANNSTATT.

Von Prof. Alexander Eisenmann, Stuttgart.

Stuttgart, die Stadt der Auslanddeutschen, hat den beneidenswerten Vorzug vor vielen Städten seiner Größe, in unmittelbarer Nähe und noch zu seinem Stadtbereich gehörend, ausgedehnte gärtnerische und Natur-Anlagen zu besitzen. Bad Cannstatt ist eine solche, das seinerseits angrenzt an die prächtigen Parks der ehemalig königlichen Schlösser Rosenstein und Wilhelma. Jeder Rasenfleck daselbst, jeder Baum und jedes Blumenbeet scheint dem Besucher zuzurufen: „Verweile hier, lasse den Körper ausruhen, stärke ihn und erfrische deinen Geist". An diesem glücklich gewählten Platz findet schon seit sechs Jahren allsommerlich ein *Mozart*-Fest statt. Veranstalter ist der Kurverein in Gemeinschaft mit KdF, die Gesamtleitung ist Erich Ade übertragen, der jedes Jahr darum besorgt ist, neue schöne Programme zusammenzustellen, und außerdem durch die Direktion von Chor- und Orchesterkonzerten sich ein Hauptverdienst um das Gelingen der edlen Sache erwirbt.

Anfang und Schluß des Festes bildete dieses Mal je ein Sinfoniekonzert. Hörte man im ersten Konzert unter Leitung von Gerhard Maaß die „kleine g-moll-Sinfonie" von 1773, fraglos die bedeutendste unter den Jugendsinfonien des Meisters, und das prächtige Pariserstück in D, so bot Erich Ade am Schlußabend die lebensprudelnde Sinfonie in A-dur (Köchel 201) mit der köstlich frischen Haffnersinfonie. Die Ausführung durch das Landesorchester ließ in keinerlei Weise etwas zu wünschen übrig; darf eine besonders gute Leistung hervorgehoben werden, so geschehe es mit der Erwähnung der Haffnerpartitur. Nichts geht über sorgfältige Vorbereitung bei Mozart, ihn leicht zu nehmen, weil Alles bei ihm dem Spieler klar vor Augen liegt, ist ein Verbrechen gegen den heiligen Geist seiner Musik. Die solistischen Zwischengaben

an diesen Abenden waren das Violinkonzert in G, das Willy Müller-Crailsheim anmutigst zum Vortrag brachte und mehrere Arien, die dem mit ausnehmend schöner Tenorstimme begabten Alfons Flügel zufielen. In den der Kammermusik gewidmeten Konzerten bereitete das von dem trefflichen Oboisten Willi Krümling unterstützte Wendlingquartett den Besuchern ein wahres Labsal mit seiner Kunst und sorgte eine Bläsergruppe des Orchesters durch harmonisch ausgeglichenes Spiel dafür, daß die feinen Reize verschieden besetzter Tafelmusikstückchen und der gehaltvollen dreizehnstimmigen Serenade (K. V. 361) sich Sonnenstrahlen gleich, Licht und Wärme mit sich bringend, verbreiteten. In der Kirche hörte man u. a. die unter Direktion Ades vor sich gehende Krönungsmesse in C. Man erwartete sie mit Freude, denn sie kommt selten bei unseren Vereinen an die Reihe und erfährt noch seltener eine gleich vorzügliche Wiedergabe, wie jetzt in Bad Cannstatt, wo man auch die solistischen Partien nur durch erste Kräfte besetzt fand. In Verbindung mit dem Fest stand die „Idomeneo"-Wiederholung (Straußsche Bearbeitung) am Staatstheater, das dieses Werk nebst den bekannteren Opern des Salzburgers zum Mozartjahr in würdigster Weise herausgebracht hatte.

Mozartpflege kann zum eitlen Götzendienst werden, nicht aber, wenn sie mit gleicher Liebe und gleichem Verständnis betrieben wird, wie bei den Bad Cannstatter Veranstaltungen, denn dann ist sie die wahre Huldigung eines der Menschheit zu ihrer Beglückung geschickten Genius und kann nur segensreiche Folgen haben. Mögen diese reich aus dem diesjährigen Fest erblühen!

KLINGENDES SCHLESIEN IN GÖRLITZ.

26. Schlesisches Musikfest.

Von Helmut Thomas, Görlitz.

Die klingenden und singenden Tage des 26. Schlesischen Musikfestes in Görlitz, in der Zeit vom 31. 5. bis 11. 6., haben einen beispiellosen Erfolg gehabt, der in der 120jährigen Geschichte dieses Festes einzig dasteht. Es war ohne Zweifel für die verantwortlichen Männer dieser Stadt ein Wagnis, inmitten des größten und härtesten Völkerringens ein solches Fest von fast zweiwöchiger Dauer und mit einer überwältigenden Vielzahl von kulturellen Großveranstaltungen durchzuführen, da man mit auswärtigen Besuchern in Anbetracht der kriegsbedingten Verkehrsbeschränkungen nur in ganz bescheidenem Umfange rechnen konnte. Görlitz und seine Bewohner haben aber gezeigt, daß sie sich ihrer kulturgeschichtlichen Aufgabe im schlesischen Raum bewußt sind. Davon zeugten die übervollen Konzertsäle und schließlich die insgesamt gezählten 28 000 Besucher der Veranstaltungen im Rahmen des 26. Schlesischen Musikfestes, eine Zahl, die in den vergangenen Jahren noch nie erreicht wurde.

Der schöne Erfolg des Schlesischen Musikfestes ist nicht zuletzt der außerordentlich geschickten Programmgestaltung zu verdanken, die in wohlbedachtem Rahmen das zeitgenössische Musikschaffen neben das klassische stellte. Aber nicht das allein ist das Entscheidende, das den Ablauf des diesjährigen Musikfestes in Görlitz bestimmte. In besonders sorgfältiger Auswahl wurde die Musik dieser schöpferischen Landschaft Schlesien herausgestellt. Und schlesische Künstler brachten die bodenwüchsigen musikalischen Kräfte dieser Heimat zum Klingen. Werke 16 schlesischer Komponisten, von denen 14 Zeitgenossen sind, wurden in Görlitz aufgeführt. Den Auftakt zu den musikalischen Veranstaltungen gab nach der Eröffnungsansprache von Gauleiter Hanke ein festliches Konzert mit Werken zeitgenössischer Musik. Mit dem kraftvollen, männlich-soldatischen „Sinfonischen Vorspiel" von *Edmund von Borck*, dem „Romantischen Konzert für Bratsche und Orchester" von *Hans Joachim Sobanski* und der technisch sehr sauber durchgeführten und von melodischem Glanz erfüllten „Sinfonietta" von *Hans Georg Burghardt* war der schlesische Anteil beachtlich stark. Das reizvolle „Capriccio" von *Helmut Degen* und „Tod und Verklärung" von *Richard Strauß* beschlossen den festlichen Auftakt. Den ersten Höhepunkt brachte die Aufführung von *Carl Orffs* szenischer Kantate „Carmina burana" im Görlitzer Stadttheater. Damit wurde erstmalig der erfreuliche Versuch unternommen, einem der entscheidenden Werke der zeitgenössischen Musik auch in der Provinz Heimatrecht zu geben. Unter der Leitung von MD Walter Schartner verdichtete sich das dramatische Feuer, der innere Spannungsreichtum und die farbige Bildhaftigkeit des sonst schwer zugänglichen Werkes zu einem ungewöhnlichen Erfolg.

In den Kammerkonzerten standen neben *Beethovens* Streichquartett Werk 123 und *Schuberts* Forellenquintett ausschließlich Werke schlesischer Komponisten, unter denen besonders *Gerh. Strecke* mit seinem d-moll-Quartett von bestechender klanglicher Eigenart und Präludium und Fuge Es-dur (UA) sich hervorhob. Ein a-moll-Streichquartett und ein Intermezzo c-moll fesselten durch ihre strenge Kontrapunktik. Daneben standen *Friedrich Metzner* und *Hans Georg Burghardt*. Im Rahmen des Zweiten Kammerkonzertes sprach Prof. Dr. Hans Joachim Moser über Schlesiens Tonsetzer als deutsche Ostwacht.

Der großen Konzertmusik war ein breiter Raum eingeräumt. Unauslöschliche Eindrücke hinterließen *Beethovens* 7. und *Bruckners* 3. Sinfonie, die die Schlesischen Philharmoniker unter GMD Philipp Wüst gestalteten. *Bruckners* IX. Sinfonie stand im Mittelpunkt des Konzerts, das MD Walter Schartner leitete. Prof. Elly Ney, die in den letzten Jahren fast ständiger Gast der Schlesischen Musikfeste war, gestaltete mit ihrer überragenden

Klavierkunst *Beethovens* G-dur-Konzert. Ludwig Hoelscher begeisterte mit dem fast unbekannten Cellokonzert von *Robert Schumann*. Zu den weiteren Solisten des Musikfestes zählten Siegfried Borries, Sigrid Succo, Fritz Steiner u. a. m.

Den chorischen Höhepunkt des Musikfestes brachte die Aufführung des Freiheits-Oratoriums von *Georg Friedrich Händel* „Der Feldherr" unter der Leitung von Eberhard Wenzel. Ausführende waren Chöre niederschlesischer Städte. Die Chorserenaden waren zum wesentlichen Teil Werken schlesischer Komponisten vorbehalten, von denen *Hermann Buchal, Ernst August Voelkel, Emil Poser, Reinhold Fleischer, Gerhard Strecke* und *Fritz Lubrich* mit seiner Neubearbeitung des Eichendorffschen „O Täler weit, o Höhen" hervorzuheben sind. Ein Orgelkonzert, ein Abend mit beschwingter Musik und ein *Schubert*-Liederabend („Die schöne Müllerin"), den Kammersänger Prof. Gerhard Hüsch gestaltete, vervollständigten den umfangreichen Veranstaltungsplan. Den festlichen Ausklang bereitete das Ballett des Deutschen Opernhauses Berlin mit einem Gastspiel. Im Mittelpunkt des Abends stand das Tanzspiel „Der Glasbläser" von *Hans Joachim Sobanski*, dessen mitreißende Musik, ohne auf die Selbständigkeit der eigenen melodischen Linie zu verzichten, der Tanzgestaltung weitesten Spielraum läßt.

In der Gesamtbewertung hat Görlitz dem Schlesischen Musikfest in glänzender Weise den Rahmen und den Ausdruck gegeben, den es dem Ruf der schlesischen Musikkultur im Reich schuldig ist. Die klingenden, singenden Tage von Görlitz waren ein erneutes Bekenntnis zur unbesiegbaren, ewig wirkenden deutschen Musikkultur, sie waren aber zugleich der lebendige Ausdruck der unbezwingbaren und immer lebendigen Kunstfreudigkeit der Görlitzer Bevölkerung.

DIE MAINZER GUTENBERG-FESTWOCHE 1942.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Zum dritten Male in den Stürmen des größten Krieges begeht die Stadt Mainz ihre traditionell gewordene „Gutenberg-Festwoche", die eine Zusammenfassung des Kulturschaffens des städtischen Theaters in sechs festlichen Veranstaltungen darstellt. Gäste von Weltruf geben den Aufführungen das besondere Gepräge, höchster Leistungswille der heimischen Künstler erheben die künstlerischen Veranstaltungen weit hinaus über das Niveau des Theateralltags. Sorgsam ausgewählte Werke fesseln durch die Einmaligkeit ihrer Darbietung. So brachte die die musikalischen Darbietungen einleitende „Serenade" im Hofe des kurfürstlichen Schlosses eine köstliche Folge von Kompositionen Alt-Mainzer Meistern, die am Ausgange des XVII. und zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts hier am kurfürstlichen Hofe als Kapellmeister wirkten: *Michael Breunichs* reizvolles „Konzert für 2 Solo-Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher", das durch seine klassische Großzügigkeit weiteste Verbreitung verdienen würde, *Vincenco Righinis* aparte „Serenade für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner" und abschließend *Nikolaus Stuliks* „Pastorello für Oboe, Horn und Streicher" entzückten durch die delikate Wiedergabe durch das städtische Orchester unter der liebevoll betreuenden Stabführung Karl Maria Zwißlers. Die erste Opernaufführung der Festwoche brachte eine Neuinszenierung der „Ariadne auf Naxos" von *Richard Strauß*. Joachim Poley hatte die ungemein schwierigen Regieaufgaben, die besonders das Vorspiel dem Spielleiter stellt, sehr geschickt gelöst, ohne daß indessen das Bühnenbild der Oper, das Ernst Preußer entworfen hatte, restlos zu befriedigen vermochte: diese Säulen ließen eher auf einen prunkvollen Palast als auf eine „einsame Höhle" als Wohnung der verlassenen Ariadne schließen. Die musikalische Wiedergabe des Werkes ließ wohl kaum einen Wunsch offen: eine herrliche Ariadne — Erna Schlüter von der Staatsoper-Hamburg —, eine schauspielerisch-famose Zerbinetta — Adele Kern von der Staatsoper-München —, ein gesanglich großartiger Bacchus — Ulrich Lorenz —, ein stimmlich wundervoll ausgeglichenes Nymphenterzett — Etta Charlotte Vogt, Lilo Asmus, Luise Weinsheimer —, ein gesanglich und darstellerisch gleich vollendetes Quartett der Kumpane Zerbinettas — Heinz Lübbert, Eugen Walter, Werner Gerhardt, Josef Traxel — fanden sich mit dem die geniale Partitur virtuos interpretierenden Orchester unter Zwißlers unsagbar schön ausdeutender Leitung zu einer (man ist versucht, zu sagen) vorbildlichen Spielgemeinschaft zusammen. Das gleiche gilt von der die Woche abschließenden Wiedergabe von *Wagners* „Tristan und Isolde", die vier berühmte Vertreter der tragenden Rollen nach Mainz gerufen hatte: Julius Pölzer als herrlichen Tristan von der Staatsoper-München, Helena Braun als hinreißend grandiose Isolde von der Staatsoper-Wien, Gusta Hammer als gesanglich faszinierende Brangäne von der Staatsoper-Hamburg und Ferdinand Frantz als erschütternd wahrhaftigen Marke von der Staatsoper-Hamburg. Neben ihnen behaupteten sich unter der werkverbundenen Regie Franz Larkens' Toni Weiler als stimmgewaltiger Kurwenal, Heinz Lübber als scharfkonturierter Melot sowie Eugen Walther, Werner Gerhardt und Josef Traxel in den kleineren Partien. Karl Maria Zwißler ließ die Schönheiten der Partitur bestrickend aufglühen.

Ideal besetzt waren die Solopartien der schönen Kantate „Von deutscher Seele" von *Hans Pfitzner*, die Zwißler als Schüler des Meisters mit inbrünsti-

ger Liebe und Verehrung für ihren Schöpfer im wahrsten Sinne des Wortes zelebrierte: so schön habe ich das Werk noch nicht gehört! Der volltönende glockenrunde Sopran Annelies Kuppers (Hamburg), der pastose Alt Luise Richartz (Frankfurt/M.), der männlich-klare Tenor Helmut Melcherts (Berlin) und der fundamental profunde Baß Horst Günters (Berlin) verschmolzen klanglich zu einem homogenen Vokalquartett von unvorstellbarem Wohllaut; mit letzter Vollendung des kultivierten Chorklanges sangen die Chöre der Mainzer Liedertafel und des Stadttheaters, bezaubernd schön musizierte das städtische Orchester. Minutenlanges Schweigen des ausverkauften Liedertafelsaales zeugte für die innere Ergriffenheit der Zuhörer nach dem Verklingen des zu überwältigender Größe gesteigerten Schlußgesanges: man konnte gar nicht in die Wirklichkeit zurückfinden! Von gleich tiefer Wirkung auf die andächtig lauschende Zuhörerschaft war die von vertrautester Werkkenntnis erfüllte Interpretation der „Kunst der Fuge" *Joh. Seb. Bachs* durch K. M. Zwißler und das auf einen herrlich klingenden Streichkörper verstärkte städtische Orchester; Albert Hofmann und Theo Mölich als virtuose Cembalisten und Kurt Utz an der intuitiv gemeisterten Orgel ergänzten den Klangkörper auf das Vorteilhafteste. Für einen Kammermusikabend war das Strubquartett gewonnen worden, das in schlechtweg vollendeten Wiedergaben die Streichquartette Nr. 1 a-moll Werk 41 von *Schumann*, c-moll Werk 50 von *Pfitzner* und Nr. 15 a-moll Werk 132 von *Beethoven* bescherte.

Den Festvortrag bei der offiziellen Eröffnung der Gutenberg-Woche im Akademiesaal hatte der Dichter Dr. phil. h. c. Hermann Burte übernommen, der in formvollendeter Rede über die „Deutsche Sendung des Wortes und der Letter" sprach, während bei der Festsitzung der Gutenberg-Gesellschaft Dr. Julius Rodenberg-Leipzig fesselnd über „Kunst und Technik im Widerstreit und Ausgleich in der Druckkunst des XX. Jahrhunderts" redete. Unter Zwißlers Leitung spielte bei der ersten Feierstunde das städtische Orchester *Schuberts* „Fünfte", während das Mainzer Streichquartett mit *Beethovens* F-dur-Quartett Werk 18 Nr. 1 die Rede Rodenbergs umrahmte.

Eine Woche erlesenster Kunstgenüsse erhob die Theatergemeinde zu wahren Feierstunden über alle Schmerzen des Alltags: der Stadt Mainz und ihrem Theater seien diese Stunden von ganzem Herzen gedankt.

EINE WOCHE SÜDDEUTSCHER UNTERHALTUNGSMUSIK.

Von Dr. Anton Würz, München.

Unter dem Motto „Vom Schwarzwald bis zum Wienerwald" hat die Hauptstadt der Bewegung Anfang Juli eine Woche zur besonderen Förderung arteigener Unterhaltungsmusik veranstaltet. Man hatte die süddeutschen Komponisten zur Schaffung und Einsendung neuer Werke guter Unterhaltungsmusik aufgerufen, und zwar, wie es in dem Programmvorspruch von Prof. Carl Ehrenberg hieß, „aus der Erkenntnis, daß dieser leichten Musik angesichts ihrer außerordentlichen Verbreitung eine nicht zu unterschätzende kulturelle Bedeutung beizumessen ist". Die besondere Absicht war, „einen Anreiz zu geben zur Hebung der gefühlsmäßigen und künstlerischen Werte solcher leichter Musik im Sinne einer Veredlung des Stils und einer Reinigung von artfremden, insbesondere jazzähnlichen Einflüssen".

Daß es sich bei diesem Unternehmen um einen tastenden Versuch, bestenfalls um eine Umschau auf dem in Frage stehenden Gebiet nach neuen Möglichkeiten handeln konnte, war auch den Veranstaltern klar. Tatsächlich war nun das Gesamtergebnis — man muß das hier offen sagen — keineswegs so, daß man sagen könnte: ja, es sind Kräfte in der Unterhaltungsmusik verfeinerter Art vorhanden, die gegen den seichten Modeton der üblichen Kaffeehaus-, Tanz- und Schlagermusik stark wirksam werden können. Nein — hier klafft eine unüberbrückbare Kluft, und vom „grünen Tisch" derartiger Förderungswochen aus wird das schwierige Problem einer allgemeinen Geschmackswandlung und -Veredlung durch das Heraufkommen einer höherwertigen arteigenen Unterhaltungsmusik überhaupt nicht entschieden werden können. Es bleibt uns wohl nur die Hoffnung auf einen genial begabten deutschen Musiker, der uns über Nacht das schenkt, was wir alle wünschen, d. h. also die Hoffnung auf einen neuen Johann Strauß . . .

Mit dieser vielleicht pessimistisch anmutenden Schlußfolgerung aus den Darbietungen dieser Tage soll aber keineswegs das im einzelnen oft recht Erfreuliche verkannt sein, was die Programme der gebotenen vier Konzerte gebracht haben. 32 Tonsetzer sind hier zu Wort gekommen, und 13 Uraufführungen bezeugten die lebhafte Teilnahme der Komponisten an der ergangenen Aufforderung zur Schaffung neuer Kompositionen. Es kann hier nicht auf jede einzelne dieser Kompositionen eingegangen werden — wesentlicher ist die aus der Summe der wechselnden Eindrücke sich ergebende Feststellung, daß die Mehrzahl der Schaffenden auf der Suche nach einem rechten Stil der Unterhaltungsmusik die Befruchtung durch die schlichten Formen überkommener Volkstänze wahrnimmt. Unter diesen Tanzformen genießt naturgemäß wieder die des Walzers wienerischer Prägung eine besondere Bevorzugung. Daneben bietet auch das Volkslied Anregungen. Auch das Gebiet des poetischen Charakterstücks wird von manchen mit Geschmack weitergepflegt. Hinsichtlich des künstlerischen wie des stimmungsmäßigen Wertes der gespielten Werke kann man jedoch sagen, daß mit

der steigenden Qualität einer Komposition sich gleichzeitig eine Annäherung an die sogen. „ernste" Konzert- oder Hausmusik im Sinne des „res severa verum gaudium" und eine umso größere Entfernung vom anspruchslos „Populären" vollzieht.

Die Woche begann mit einer Morgenmusik, bei der das Musikkorps eines Fliegerhorstes unter der Leitung von Musikmeister Kupfer außer Bläserstücken von *Rehfeld* („Ländliches Fest") und *Paul Weiß* (Kärntner Rhapsodie) als Uraufführungen einen motivisch geschlossen aufgebauten „Morgenruf" von *W. Keßler*, die gut durchgearbeitete „Cantatina" von *W. Kauer* und eine reizvolle Serenade für 6 Instrumente von *H. Ziegler* brachte. Zwei Orchesterkonzerte, durchgeführt vom großen Orchester des Reichssenders München unter Leo Eysoldts zügiger Führung, folgten: hier fesselten vor allem *Kurt Strom* mit seiner feingefügten und humorigen Volksliederfolge für kleines Orchester und Klavier (Rosl Schmid), *Gerhard Maaß* mit seinen plastischen Handwerkertänzen, *Ludwig Kusche* mit seiner Tanzfantasie „Herz Dame", *Hannes Kügerl* mit seinem „Liebeswalzer" und *Viktor Hruby* mit seinem wienerisch getönten Ballettvorspiel neben *Fritz Müller-Rehrmann* (Burlesker Tanz), *Josef Suder* (Tanzstücke „Aus alter Zeit"), *K. Mayer-Lindauer* (Vorspiel zu einem Egerländer Volksstück), *Max Schönherr* (Ballettszene und Marsch), *Gustav Schwickert* (Vorspiel zu einem heiteren Spiel), *Alfred Schlageter* (Hübsche Walzersuite), *O. E. Schilling* (Suite „Das Städtchen"), *Th. Huber-Anderach* (anmutige Stücke aus dem Ballett „Spiel um Liebe"), *Fritz Koennecke* (Tanz beim Mondschein), *Ludwig Kletsch* (Tanzsuite) und *Hans Dennemarck* (farbige „Poetische Intermezzi"). Endlich gab es noch einen „Bunten Abend", den ein frisch empfundenes und gestaltetes Divertimento für Streicher und Bläser von *Fr. Biebl* einleitete, und der im weiteren Verlauf allerlei nette volkstänzerische Klaviermusik (von *Ziegler, Eisenmann* und *M. Jobst*) brachte, ferner „Deutsche Tanzweisen" für Geige und Klavier von *E. Komauer*, Steierische Melodien für kleines Orchester von *Fr. Mixa*, anziehende Volkslieder-Duette von *H. Baentsch*, eine Humoreske „Der Schneider von Ulm" von *Em. Rieder*, Stimmungsstücke für mehrere Akkordeons und Pauken von *Fr. Haag* und ein Lied von *M. Reichert*. Zu all diesen Bemühungen um eine arteigene leichte Musik bildeten dann zwei Proben aus dem „anderen Lager", Stücke für Tanzorchester von *Plank* und *Jobst*, einen merkwürdigen Kontrast in diesem Rahmen. Die Durchführung des bunten Abends oblag neben einigen Solisten (Helma Panke, Irma Drummer, Theo Reuter, Roman Schimmer, Ludwig Kusche und Ludwig Schmidmeier) vor allem der gewandten Unterhaltungskapelle des Reichssenders München.

Zuletzt sei noch des würdigen Auftakts der ganzen Woche gedacht, der edle historische Unterhaltungsmusik von *Telemann* und *Mozart*, schön dargeboten von der 1. Bläservereinigung des Staatsorchesters unter Fr. Reins Führung, als musikalische Umrahmung zu einer das ganze Fragengebiet der Unterhaltungsmusik kritisch geistvoll, witzig und ideenreich erörternden Rede des Präsidenten der RMK Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe brachte.

ROSTOCKER MUSIKWOCHE.

24. Juni bis 1. Juli.

Von Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Vom 10. bis 17. Mai war eine von „Freischütz" und „Tristan" umrahmte Musikwoche geplant. Die Brandnacht vom 24./25. April zerstörte das Stadttheater, das 47 Jahre lang großen künstlerischen Aufschwung genommen hatte. Stilgemäße Wagner-Vorstellungen bildeten die Höhepunkte, so auch noch im April eine Ring-Aufführung, die aber nur bis zur „Walküre" mit Hildegard Richter-Völker (Brünnhilde) und Prohaska (Wotan) gedieh. Am Richard Wagner-Platz liegt jetzt eine wüste Trümmerstätte. Aber der Kulturwille ist nicht gebrochen. Die vierte Rostocker Musikwoche vom 24. Juni bis 1. Juli fand doch statt, wennschon wegen der Raum- und Zeitumstände in anderer Form. Oberbürgermeister Volgmann eröffnete die Veranstaltung mit einer Rede, die hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft gewährte: „Ich werde alles daran setzen, anknüpfend an unsere bisherige hohe Theaterkultur, in zweckmäßig umgestalteten Ersatzräumen den Rostockern gutes Theater und gute Musik wiederzugeben". Für die Kammermusik steht noch der weiße Saal im Rathaus zur Verfügung, größere Konzerte wurden in die Philharmonie verlegt. Am Eröffnungsabend im Rathaus kam *J. S. Bachs* Konzert in C-dur für drei Klaviere und Orchester zu Gehör sowie eine wertvolle Erstaufführung, das „Concerto grosso für Trompete und Orchester" von *J. C. Pepusch* (1667—1752), das der Kammermusiker Kurt Neuhaus aus den auf der Universitätsbibliothek befindlichen Stimmen zusammengestellt hatte. Pepusch, ein geborner Berliner, — nebenbei zu bemerken der Held des entzückenden, leider viel zu wenig bekannten musikalischen Lustspiels von Hans von Wolzogen und d'Albert „Flauto solo" — ist in der Musikgeschichte berühmt durch Begründung der komischen Oper, eines Singspiels, mit dem er die damaligen italienischen Opernsänger in London verspottete. Er erweist sich in diesem Konzert als trefflicher Musiker, der wohl imstande war, sogar mit Händel zu wetteifern. Die Wiedergabe des Werks unter Leitung von H. Schubert fand vollen Beifall. Im Rathaus spielten am 2. Abend die Kammermusiker der Berliner Philharmonie *Mozarts* kleine Nachtmusik und *Schuberts* Oktett

F-dur Werk 166. Im Rathaus ließ sich die Gebietsspielschar Mecklenburg hören zum Zeugnis der Musikpflege bei der heutigen Jugend. In der Philharmonie wurde Prof. Kulenkampff (*Beethovens* Violinkonzert) begeistert begrüßt. Im zweiten Teil kam *Bruckners* romantische Symphonie in der Urfassung unter Schubert zu Gehör. Ein Liederabend Willi Domgraf-Faßbaenders mit der ausgezeichneten Klavierbegleitung von Gerhard Puchalt brachte u. a. Arien aus *Rossinis* „Barbier" und aus „Don Giovanni" und erwies ihn als hervorragenden Beherrscher italienischer Gesangsart. Auf der Freilichtbühne betätigten sich die Mitglieder des Stadttheaters mit *d'Alberts* „Tiefland", das um das Vorspiel verkürzt werden mußte, um sich den Verhältnissen anzupassen. Ein großartiger Abschluß war das *Wagner*-Konzert unter H. Schubert, das zum Gedächtnis der 60-Jahrfeier des „Parsifal" mit dem Vorspiel weihevoll begann. Als Sängerin war Erna Schlüter gewonnen, die zwei Wesendonk-Lieder in Mottls Instrumentierung, Isoldes Verklärung und Brünnhildes Schlußgesang aus der „Götterdämmerung" wahrhaft ergreifend zu gestalten wußte. Die Musikwoche verzichtete grundsätzlich auf irgendwelche modernen Werke und hielt sich vornehmlich an die große deutsche Meisterkunst. Und die durch die Zerstörung so schwer betroffenen Rostocker nahmen aufs lebhafteste und dankbarste teil zum Beweis, daß das Verlangen nach wahrer Kunst unerloschen blieb.

MUSIKTAGE AUF SCHLOSS ROTHENHAUS.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Zu einer überzeugenden Kulturkundgebung und einem beredten Dankbekenntnis für den heldenhaften Opfermut unserer deutschen Soldaten und bereitwilligen Einsatz unserer deutschen Werktätigen wurden die vom 20.—28. Juni auf dem landschaftlich idyllisch gelegenen Schloß Rothenhaus bei Görkau stattgefundenen, in jeder Beziehung wohlgelungenen sudetendeutschen Musiktage. Das imposante Schloß mit dem ihn umgebenden herrlichen Park boten als Besitz des kunstbegeisterten Prinzen Dr. Max Egon zu Hohenlohe-Langenburg den geradezu als ideal zu bezeichnenden Rahmen für eine solche Veranstaltung, da sich hier in seltener Einheit Natur und Kunst fanden, um restlos genießen zu lassen. Zu diesem Zwecke hatte man das klanglich und dynamisch ausgezeichnet kultivierte „Deutsche Philharmonische Orchester-Prag" unter seinem überragend gestaltenden Leiter GMD Joseph Keilberth und das hervorragende „Ballett der Dresdener Staatsoper" unter Führung seiner choreographisch erstrangigen Ballettmeisterin Valerie Kratina eingeladen, um allabendlich einer ebenso aufnahmebereiten wie kunstempfänglichen Hörerschaft, die die amphitheatralisch errichtete, auf 1600 Plätze vergrößerte Tribüne füllte, herrliche Kunstwerke zu bieten. Der Schirmherr der Sudetendeutschen Musiktage Reichsstatthalter und Gauleiter Konrad Henlein eröffnete die Veranstaltung durch eine wohldurchdachte, von echter Kunstliebe durchdrungene Ansprache, in der die Verpflichtung solcher Musiktage während des Krieges ebenso begründet wurde, wie er die zukünftige Richtlinie dieser Unternehmung, die vom vorigen Jahre beginnend nun ihre regelmäßige Fortsetzung finden soll, festlegte. Vor allem soll auch dem heimischen Kunstschaffen durch das Gebotene neue Anregung zur weiteren Entfaltung junger Talente gegeben werden. Man hörte und sah in einer Eröffnungsfeier, in drei Ballettabenden, einer stimmungsvollen *Mozart*-Serenade, einer Aufführung beschwingter Musik und einem erhebenden, *Beethoven* gewidmeten Abschlußkonzert eine sorgsame auf die Romantik der landschaftlichen Umgebung eingestellte Auswahl musikalischer und tänzerischer Meisterwerke, die in ihrer künstlerischen Durchführung festlichen Charakter trugen und helle Begeisterung auslösten. Eingeleitet durch *Webers* unvergänglich schöne „Freischütz"-Ouverture standen bei der Wiedergabe besonders gelungen im Vordergrund: *Schuberts* C-dur-Symphonie; die *Brahms*-Variationen auf ein Thema von Haydn; *Richard Strauß* symphonische Dichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche"; das von Alfred Wildner ausdrucksvoll und technisch brillant gespielte D-dur-Flötenkonzert von *Mozart;* die im flackernden Kerzenlicht vermittelte köstliche Serenade für vier Orchester von *Mozart,* die auf der gewaltigen Schloßterrasse echowirkend Aufstellung genommen hatten und einen bezaubernden Eindruck hinterließen; die stimmungsvolle „Kleine Nachtmusik"; *Haydns* „Militär-Symphonie"; die 14. Rhapsodie von *Liszt;* beschwingte Weisen von *Johann* und *Joseph Strauß* mit der hinreißenden „Fledermaus"-Ouverture; *Beethovens* naturverbundene „Pastoral"-Symphonie; desselben Meisters klassisch-entworfene erste Symphonie und die erschütternde „Leonoren"-Ouverture Nr. 3 zur Oper „Fidelio". Alle diese Werke wurden von den Prager Philharmonikern außerordentlich wirkungsvoll und mitreißend vermittelt, wobei GMD Keilberth die Vielgestaltigkeit seines von musikalischer Intensität erfüllten Musikantentums offenbaren konnte. — Aus dem dargebotenen Reigen der durch das „Staatsopern-Ballett-Dresden" unter Valerie Kratinas umsichtiger Führung geleiteten Tänzen ragten besonders die „Couperin-Suite" in der Bearbeitung für kleines Orchester von *Richard Strauß* als „Tanzspiel nach Bildern von Watteau" und die glänzend vermittelten „Walzer" von *Johannes Brahms* hervor. Standen bei ersterer Darbietung mehr das mimisch-plastische Bewegungsbild im Vordergrund, so boten die Brahms-Walzer

eine tänzerische Höchstleistung allerersten Ranges. Allen künstlerischen, mit voller Hingabe zum Gelingen getragenen Gaben dankten stürmischer Beifall und herrliche Blumenspenden. Man stand während der ganzen Musiktage unter dem Eindruck restlos beglückenden künstlerischen Erlebens. So bildeten auch die diessommerlichen „Musiktage auf Schloß Rothenhaus", deren Anregung dem umsichtigen Bürgermeister Trappschuh von Görkau zu danken ist, unter dem Bekenntnis vaterländischer Zusammengehörigkeit und der unwandelbaren Treue zu Führer und Volk.

SALZBURGER KULTURTAGE DER HJ.

13.—17. Mai 1942.

Von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Zu einer würdigen und an Gedanken wie Anregungen reichen Kulturschau hatte die Gebietsführung der HJ Salzburg eingeladen zu Tagen, die nach den treffenden Worten des Gebietsführers „ein gläubiges Bekenntnis zu den jungen und alten Meistern der Deutschen Kultur" sein sollten und auch waren. Die Anwesenheit des Reichsleiters Baldur von Schirach, des Reichsstudentenführers Reichsstatthalters und Gauleiters Dr. Gustav Adolf Scheel, der in einer grundlegenden Ansprache Salzburgs Kulturaufgabe umriß, des Leiters des Hauptkulturamtes in der Reichspropagandaleitung der NSDAP, SS-Oberführer Cerff, der über nationalsozialistische Kulturarbeit sprach, die Anwesenheit zahlreicher Persönlichkeiten aus dem gesamten Kulturleben, an ihrer Spitze Agnes Miegel, Erwin Guido Kolbenheyer, Paul Alverdes, Max Wegner, Wilhelm Pinder u. a., die in Lesung und Vortrag sich an die deutsche Jugend wandten, gab der Tagung das Gepräge. Neben Dichtung, Bildkunst und Theater (*Schillers* „Kabale und Liebe" als Gesamtgastspiel des Wiener Burgtheaters) kam auch die Musik in reichem Maße zu Wort. Festliche Umrahmung mit alter und neuer Musik (Mozarteum-Orchester, Mozarteum-Quartett, Salzburger Kammermusik-Vereinigung) zu Vortrag, Feier und Dichterlesung, Turmmusiken und Fanfaren der Salzburger Turmmusik Sepp Dorfners (mit zwei Uraufführungen: *Paul Winters* „Wettstreit"-Fanfare und *Franz Biebls* „Fanfare der Salzburger Kulturtage"), Otto Dunkelbergs Orgelspiel, Werner Egks Vortrag über „Der schaffende Musiker und die Jugend", der sich mit seinen gedruckten Ausführungen im Programmheft der Wiener Woche zeitgenössischer Musik deckte (dazu: *Egks* „Göttinger Kantate", von Hans Herbert Fiedler schön gesungen), endlich Konzert und Oper erschlossen die Vielfalt des musikalischen Aufgabenkreises.

Gerhard Maaß brachte in straffer Gestaltung mit dem ausgezeichnet musizierenden Mozarteum-Orchester *Heinrich Spittas* herbe „Feierliche Musik", *Cesar Bresgens* formklares Posaunenkonzert (meisterlich gespielt von Sepp Dorfner) und *Karl Höllers* groß angelegte, orgelhafte Frescobaldi-Passacaglia. Besondere Aufmerksamkeit fand die Erstaufführung von *Cesar Bresgens* „Dornröschen", Bresgens erstem Bühnenwerk, über das anläßlich der Straßburger Uraufführung eingehend berichtet wurde. Die in jeder Hinsicht tadellose Aufführung des Salzburger Landestheaters unter der musikalischen Leitung Siegfried Neßlers, der regielichen Führung Dr. Joachim Klaibers vom Straßburger Stadttheater, im Bühnenbild Kurt Richters und mit einer Reihe ausgezeichneter Solisten (u. a. Rosl Schwaiger, Eva Regina Fein, Helena Bader, Franziska Brandstetter, Hans Herbert Fiedler, Fritz Haneke, Frz. Koblitz) bezeugte die Leistungsfähigkeit des von Intendant Dr. Herbert Furreg zu dieser beachtlichen Höhe geführten Operntheaters.

Im Rahmen eines Empfangs durch Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Scheel überreichte Oberbürgermeister Giger *Cesar Bresgen*, aus dessen neuer Oper „Paris" einige Abschnitte zur Uraufführung gelangten, den neugeschaffenen Kulturpreis der Gauhauptstadt Salzburg.

STUDENTISCHE TAGE DEUTSCHER KUNST / SALZBURG.

2.—5. Juli.

Von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Zu einer gewaltigen Kundgebung studentischen Kulturschaffens gestalteten sich die von der Reichsstudentenführung betreuten „Studentischen Tage Deutscher Kunst", in deren Rahmen die Studenten und Studentinnen einer Reihe deutscher Hochschulen und Institute nicht nur vom hohen Entwicklungsstand des Kunststudententums Zeugnis ablegten, sondern zugleich in Wort und Tat ein flammendes Bekenntnis zur Kulturtradition einer großen deutschen Vergangenheit und zur Aufgabe einer großen Gegenwart aussprachen.

Zwischen der Eröffnungskundgebung und der Abschlußkundgebung, in der Reichsstudentenführer, Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. G. A. Scheel grundsätzliche Worte über den studentischen Auftrag sprach, entfaltete sich eine reiche Fülle von Veranstaltungen, die, da sie meist gleichzeitig stattfanden, nicht alle vom Referenten besucht werden konnten. Aber vertrauenswürdige „Ohrenzeugen" konnten denselben Eindruck bestätigen, den die Gaben boten, die der Referent „entgegenzunehmen" Gelegenheit hatte.

Hier war eine studentische Jugend am Werk, in deren Ernst und Begeisterung, Können und Wollen man das Bewußtsein einer künstlerischen Verpflichtung fühlte. In einer Reihe durchwegs vortrefflicher, ja, sogar hervorragender Aufführ-

rungen, Konzerte, Feierſtunden ſah und hörte man von den Studenten und Studentinnen der Staatlichen Hochſchule für Muſik Berlin *Händels* „Tamerlan“, vom ſtudentiſchen Orcheſter der Hochſchule für Muſik Köln einen Abend „Die Familie *Bach*“, von Chor und Orcheſter derſelben Hochſchule ein Konzert alter und neuer Chormuſik, von der Studentenſchaft der Reichshochſchule für Muſik Mozarteum Salzburg einen *Bach*-Abend, von der Studentenſchaft des Konſervatoriums der Landeshauptſtadt Dresden ein den Gefallenen geweihtes Konzert „Das Vermächtnis der Jungen“ (mit der Uraufführung von *Helmut Bräutigams* Gefallenen-Kantate), vom Orcheſter des Staatskonſervatoriums Würzburg eine „Stunde europäiſcher Muſik“ (zeitgenöſſiſcher Orcheſterwerke von *Sibelius, Larſen, Malipiero, Kodaly, Poot)* und, mit der Tanzgruppe der Reichshochſchule für Muſik Wien einen Kammertanzabend, von der Gauſtudentenführung Wien und der Studentenſchaft der Kölner Hochſchule je eine Morgenfeier von richtungweiſender Geſtalt. Dazu: Goethes „Urfauſt“ (Staatliche Schauſpielſchule Schönbrunn), eine „Reichsausſtellung Junger Kunſt“ und eine Kundgebung, in der der Leiter des Hauptkulturamtes der NSDAP Cerff und Reichsamtsleiter Dr. Heinz Wolff ſprachen. Standmuſiken, Platzſingen, Turmblaſen erfüllten die Stadt mit froher Muſik.

Ob im grauen Kleid des Soldaten, ob im braunen Hemd des Studenten, der deutſche Kunſtſtudent ſteht in ſeiner Zeit. Das war mit dem wahrhaft künſtleriſchen Erlebnis der Tage die beglückende, erhebende Erkenntnis.

MUSIK- UND THEATER-FESTWOCHE IN TROPPAU.

Von Prof. Karl Brachtel, Troppau.

Die an künſtleriſchen Ereigniſſen ſehr reiche Troppauer Konzert- und Theaterſpielzeit fand ihre Krönung durch die Ende Juni abgehaltene Muſik- und Theater-Feſtwoche. Sie begann mit einem Abend des Schneiderhan-Quartetts aus Wien, das heute zu den allererſten Kammermuſikvereinigungen zählt. Der Abend wurde eröffnet mit *Haydns* erfindungsreichem Streichquartett in G-dur Werk 76 Nr. 1, erreichte in dem gewaltigen Streichquartett in Es-dur von *Max Reger,* bei dem ſich die Ausdruckskraft des Quartetts zuweilen zu orcheſtralen Wirkungen ſteigerte, ſeinen Höhepunkt und ſchloß mit der ergreifenden Wiedergabe von *Franz Schuberts* d-moll-Quartett („Der Tod und das Mädchen“). Vom erſten Ton an fühlte man die große Wiener Muſiktradition, welche Künſtler vom Range eines Wolfgang Schneiderhan, Otto Straſſer, Ernſt Morawetz und Richard Krotſchak in vorbildlicher Weiſe fortführen.

Der zweite Abend der Feſtwoche brachte das fünfte Städtiſche Sinfoniekonzert, deſſen Vortragsordnung in gleicher Weiſe die Klaſſiker wie die jetzt ſchaffenden Künſtler zu Worte kommen ließ. Als 1. Werk erklang friſch und lebendig *Haydns* Sinfonie G-dur mit dem Paukenſchlag. Opernchef Friedrich ließ der Tonſchöpfung alle Sorgfalt angedeihen und legte viel Gewicht auf die Ausarbeitung der dynamiſchen Schattierungen. Nun folgte *Beethovens* Violinkonzert, für das man wohl ſchwerlich einen geeigneteren Interpreten hätte finden können, als den Berliner Geigenkünſtler Heinz Stanske, der trotz aller ſtaunenswerten Technik vom bloßen Virtuoſentum weit entfernt iſt. Die Schönheit ſeines Tones und die Beſeeltheit ſeines Spiels nehmen den Zuhörer ſofort für den Künſtler ein. Der zweite Teil des Abends war dem Muſikſchaffen der Gegenwart gewidmet, zu deſſen hervorragendſten Vertretern *Karl Höller* und *Wilhelm Jerger* gehören. Auf einem einfachen, kurzen, aber markanten Thema von Frescobaldi baut Höller ſeine Paſſacaglia und Fuge kunſtvoll auf, wobei er ein impoſantes kompoſitoriſches und ſatztechniſches Können offenbart. Ein altes Thema wird hier mit neuem Gehalt erfüllt und rhythmiſch und harmoniſch kunſtvoll durchgeführt. Karl Höller erweiſt ſich hier als eine ſtarke muſikaliſche Perſönlichkeit von beachtenswerter Geſtaltungskraft. Die Wiedergabe dieſer äußerſt heiklen Kompoſition bedeutete für das Troppauer Theaterorcheſter eine Kraftprobe beſonderer Art, die es unter der umſichtigen Führung Opernchefs Friedrich glänzend beſtand. Der Oſtmärker Wilhelm Jerger war durch ſeine in letzter Zeit vielgenannte „Salzburger Hof- und Barockmuſik“ vertreten, die ſich als eine fünfſätzige Orcheſterſuite offenbart; ihre Grundlage bilden Themen alter Salzburger Meiſter, die Vorgänger und zum Teil auch Lehrer Mozarts waren. Dieſem alten Erbgut aus deutſcher Vergangenheit verleiht Jerger durch Orcheſterſatz und Inſtrumentation neues Leben und perſönliches Gepräge. Stimmungsbilder von großer Gegenſätzlichkeit werden hier gegenübergeſtellt; ſo folgt auf das ſpieleriſche Muſikſtück der „Hellbrunner Waſſerkünſte“ die ernſte, ſich klaſſiſchen Formen nähernde „Dommuſik“, nach der dann der alte Salzburger Choral einen wirkungsvollen Abſchluß bildet. Auch hier bewältigte das Troppauer Orcheſter ſchwer zu löſende Aufgaben überraſchend gut.

In der nun folgenden Serenade im Grünen wich der feierliche ernſte Charakter der großen Konzerte einem leichteren, aber vornehmen Unterhaltungston. Für Troppau waren die wohlgepflegten, gerade im Sommerſchmuck prangenden Anlagen gerade der richtige Ort für die Serenade, deren mit Geſchmack zuſammengeſtellte Vortragsordnung ein buntes Allerlei klaſſiſcher Koſtbarkeiten brachte, die das Theaterorcheſter unter der Stabführung des Opernchefs Friedrich in feiner Ausarbeitung

wiedergab. Aus *Mozarts* Ballettsuite „Les petits riens" wurden vier Stücke ausgewählt, die in der Instrumentierung allerhand Feinheiten aufwiesen. Edler Gesang der Streicher entströmte aus *Haydns* Largo aus der G-dur-Sinfonie Nr. 88. Das Programm enthielt ferner den „Reigen der seligen Geister" aus *Glucks* „Orpheus", *Mozarts* „Deutsche Tänze", *Beethovens* „Wiener Tänze", die Ballettmusik aus *Schuberts* „Rosamunde", sowie *Josef Lanners* „Schönbrunner Walzer", die zu den anmutigsten Tänzen der Biedermeierzeit gehören. Der schneidig gespielte Militärmarsch in D-dur von *Franz Schubert* bildete einen ebenso stilgemäßen wie wirkungssichern Abschluß.

Das Troppauer Stadttheater brachte zunächst eine glanzvolle Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe" mit zwei Gästen vom Wiener Burgtheater: Fred Liewehr als Ferdinand und Erika Pelikowsky als Luise. Einen eindrucksvollen Ausklang der Troppauer Festwoche bildete eine würdige Wiedergabe von *Beethovens* „Fidelio" mit zwei Gästen, nämlich Willy Franter von der Wiener Staatsoper als stimmgewaltigen Florestan und Karl Wessely von der Staatsoper Dresden als sehr beweglichen, sing- und spielfreudigen Jaquino. Von heimischen Kräften boten ausgezeichnete Leistungen vor allem Herma Schramm (Leonore), ferner Maximilian Herbert (Rocco) und Manfred Grundler (Pizzaro). Intendant Kreutz hatte für eine sorgfältige, den festlichen Charakter wahrende Inszenierung gesorgt, zu der Kruspers kys eindrucksvolle Bühnenbilder sehr gut paßten.

Durch die reichhaltige, wohlgelungene Theaterwoche hat Troppau seinen Ruf als alte Theater- und Musikstadt aufs neue bestätigt.

KONZERT UND OPER

BRÜNN. Um das heimische Musikschaffen anzuregen und zu fördern, veranstaltete das Kreissymphonieorchester der NSDAP auch in diesem Konzertjahre einen Uraufführungsabend, bei welchem ausschließlich Werke Brünner Tonsetzer zur Wiedergabe gelangten. Von diesen gehören *Anton Tomaschek* und *Carl Frotzler*, zwei in der deutschen Musikwelt nicht unbekannte Künstler, der älteren Generation an. Des Ersteren „Romanze für Violine und Orchester" verrät in ihrer Konzeption und Durchführung den auf Formstrenge bedachten, kultivierten Musiker, der sich auch darin vornehmlich der Kammermusik verpflichtet fühlt; Carl Frotzler, der Nestor unter den Brünner Künstlern, stellte sich mit drei symphonischen Jugendwerken — „Lustiges Vorspiel", „Elegie", „Intermezzo" — erstmals als Tonschaffender vor, seine in der Romantik verwurzelten, vorbildlich instrumentierten Stücke überzeugen durch die Echtheit ihres Tiefempfundenseins, wie ihre mitreißende klangliche und rhythmische Ausdrucksbeseelung. *Fritz Weisers* Werk 30, eine Symphonie in G-dur, hält sich in Form und Inhalt an das klassische Vorbild, ihre, in schönen weitgeschwungenen Linien gefaßte Melodieseligkeit erwächst aus reiner Freude am Klange. In „Vier Liedern für Bariton, Alt und Orchester", nach Gedichten von Rudolf List, hält der im Konzertsaale sich immer mehr durchsetzende *Wilhelm Österreicher* eine Stimmung eingefangen, die einem ungemein warmem Gemüte und reinem Herzen entquillt und auch nach der technischen Seite hin als ganz vorzüglich geglückt bezeichnet werden können. Die „Drei Lieder für Bariton und kleines Orchester" — nach Gedichten von Wilhelm Busch — *Fritz Mareczeks*, des jüngsten unter den Genannten, zeichnen sich durch viel Schmissigkeit und Temperament, gleichwie durch hübsche Einfälle aus und sind in der Instrumentation R. Straußens Farbenpalette verhaftet. Die Künstler dirigierten ihre Schöpfungen selbst und als Solisten wirkten die Mitglieder des Brünner Stadttheaters Wilhelma Nannsen, Alfons Eccarius (Gesang) und Franz Wittmann (Geige) mit. Hans M. Habel.

GIESSEN. Es ist für den Kunstbetrachter von ganz besonderem Interesse, die zielbewußte Aufbauarbeit, die auf der einen Seite die vorhandenen Mittel geschickt ausnutzende, auf der anderen Seite künstlerisch hochwertige Leistungen ermöglichende Spielplangestaltung der Intendanten der mittleren und kleineren Opernbühnen zu verfolgen. Gerade in Gießen, wo Intendant Hans Walter Klein in Gemeinschaft mit dem vor kurzem in Anbetracht seiner Verdienste um das Gießener Opernleben zum städtischen MD ernannten Dirigenten Otto Söllner und dem feinnervigen Spielleiter Max Schwarze wirkt, ist diese aufwärtszeigende Linie der Opernaufführungspraxis besonders klar spürbar. Allen Aufführungen haftet das Kennzeichen des verantwortungsbewußten Ernstes, des werkverbundenen Arbeitens der führenden Männer und des gesamten Ensembles an. Wenn auch einmal da oder dort nicht alle Erwartungen erfüllt worden sind, wenn auch einmal in der Auswahl eines Werkes die Grenzen des Leistbaren hart berührt, ja sogar überschritten worden sind: es war doch bei jeder Aufführung eine wahre Freude, den ehrlichen, um keinen billigen Erfolg buhlenden Willen zur höchstmöglichen Vollendung der Wiedergabe zu fühlen. Aufführungen wie „Die Zauberflöte", „Königskinder", „Carmen", „Rigoletto", „Don Pasquale", „Der Wildschütz" und „Hochzeit des Figaro" können den Anspruch auf das Prädikat ausgezeichnet mit vollstem Recht erheben. Handelt es sich bei den angeführten Werken um Re-

pertoire-Opern, so bewiesen die Erstaufführungen von *Wilhelm Stärks* „Herrenrecht" und *Leos Janaceks* „Jenufa", daß die Opernleitung gewillt ist, auch das moderne und zeitgenössische Werk eindringlichst zur Diskussion zu stellen. Das nicht immer sehr geschickte Libretto der Oper „Das Herrenrecht" gab dem Komponisten Stärk immerhin Gelegenheit, ein starkes, nicht unbeachtliches musikdramatisches Talent unter Beweis zu stellen, und die Begegnung mit der Oper war nicht uninteressant. Ihre Wirkung auf das Publikum verdankte sie in Gießen allerdings doch wohl in hervorragendem Maße den glänzenden gesanglichen Leistungen der Träger der Hauptrollen Gabriele Possinke als Marei und Hans Lott als Graf Albrecht. In der „Jenufa"-Wiedergabe machten sich die vorhin erwähnten „Grenzen" spürbar: der differenzierte Orchesterklang Janaceks wollte trotz der subtilen Stabführung Söllners nicht real werden. Auf der Bühne stand die schauspielerisch eindrucksvolle Jenufa Jossa Abts beherrschend im Spiel. Willy Werner Göttig.

HANNOVER. Da über die Uraufführung von G. Vollerthuns „historischer" Oper vom Opfergange der Königin Luise an anderer Stelle schon gesprochen wurde, kann der Blick über die zweite Hälfte der Spielzeit auf das Konzertleben beschränkt werden. Die „KdF"-Volksbildungsstätte veranstaltete eine Gedenkfeier an im Felde stehende, zum Teil auch gefallene Dichter und Musiker des niedersächsischen Gaues; ein Concerto grosso des Organisten *Walter Schindler* bezieht Gesundheit, Formgefühl und den Schwebezustand zwischen Bindung und Freiheit aus dem deutschen Barock; in seiner Formenwelt, der Toccata, Passacaglia und Fuge bewegt sich auch der frühvollendete *Helmuth Jörns* mit lebhaftem Empfinden: statische und dynamische Kräfte sind in währender Spannung, fesselnd die gegenseitige Auseinandersetzung von Themengruppen, die Verschmelzung des Passacaglia-Gedankens mit dem stärkerem Atem der Fuge.

Die hannoversche Chorgemeinschaft ist auf dem besten Wege, verloren gegangenes Gebiet zurück zu erobern: eine Aufführung von *Bachs* „Matthäuspassion" fand erfreulich starken Widerhall, litt aber unter der Wahl eines zu großen Raumes und, bei sorgfältiger Vorarbeit, an gewissen stilistischen Unsicherheiten; Paul Gümmer ist als Christus mit hohem Lobe zu nennen.

Einen überraschenden Eindruck auf zahlreiche Musikfreunde erzielte die Kammermusik-Gemeinde durch die Veranstaltung von vier *Bach*-Abenden, die stimmungs-, gestalt- und gehaltmäßig zu einem richtigen Bach-Feste gediehen. Es gab ein vorbereitendes Konzert, das immerhin tragfähig genug war, der eigentlichen Aufgabe: der Darstellung einiger Spätwerke des Meisters zu dienen. Fritz Heitmann (Berlin) spielte auf der schönen Orgel in der Neustädter Kirche eine Auswahl aus den Stücken der Klavierübung III. Sonst trug das in bester Verfassung erscheinende Collegium musicum von Hermann Diener die Hauptlast mit dem Vortrage des „Musikalischen Opfers" und der „Kunst der Fuge". Die tiefe Wirkung des idealistischen Unternehmens war nicht zu übersehen; sie hat in bescheidenerem Raume ein Gegenbild in der selbstlosen Bemühung Gustav Sasses um das Orgelwerk des Thomaskantors.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

LANGENBERG / Rhld. Die unter der Leitung des MD Mombaur stehenden musikalischen Veranstaltungen der abgelaufenen Veranstaltungsperiode stellten in den Mittelpunkt eine ausgezeichnete *Mozart*-Gedenkfeier mit einer eindrucksvollen Wiedergabe des Requiems und der Motette „Exsulate, jubilate". Ein zweites Chorkonzert brachte das Oratorium „Der Feldherr" von *Händel*, ebenfalls in würdiger Gestaltung zu Gehör. Die beiden Kammermusikabende wurden bestritten von dem Peter-Quartett und dem Prisca-Quartett, das *Lemachers* bestrickendes Klavierquintett zur Uraufführung brachte. Ein Liederabend mit Josef Greindl, zwei Orgelfeierstunden sowie drei besonders erfolgreiche Jugendkonzerte bereicherten das Musikleben der Sender- und Seidenstadt, die eine alte musikalische Tradition liebevoll weiterpflegt und in einer außerordentlich erfolgreichen Jugendmusikschule die Gewähr für weitere glückliche Entwicklung erblicken darf.

Dr. Fentsch.

MAINZ. Die sechs Monate der zweiten Spielzeithälfte 1941/42 brachten in der Oper zunächst eine ganz entzückende Neuinszenierung von *Mozarts* „Cosi fan tutte", die sich durch den diskreten Humor auszeichnete, den Joachim Poley als Spielleiter über den Spielablauf ausbreitete. GMD Karl Maria Zwißler deutete die geniale Partitur des Salzburger Meisters mit einer unvorstellbar schönen Klangentfaltung des herrlich musizierenden Orchesters aus. Ein Sextett von einer selten anzutreffenden Ebenmäßigkeit der schönen Stimmen war für die tragenden Rollen eingesetzt: Etta Charlotte Vogts klartimbrierter Sopran (Fiordiligi), Tilde Hoffmanns vollgründiger Mezzosopran (Dorabella), Helmy Rübsams flüssiger Koloratursopran (Despina), Josef Traxels warmblühender Tenor (Ferrando), Heinz Lübberts satter Spielbariton (Guglielmo) und Franz Larkens' rund grundierender Baß schmolzen zu einem herrlich klingenden Ensemble homogen zusammen. Die Neuinszenierung der beiden veristischen Reißer „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" fesselten den sattsam mit diesen Werken vertrauten Kunstbe-

trachter vor allem durch die grandiosen Verkörperungen des Turiddu und des Canio durch Ullrich Lorenz, durch die erschütternde Santuzza Else Links und die fast überlebensgroßformatige Darstellung des Tonio durch Toni Weiler. Hans Blümer war beiden Werken der zügig gestaltende Dirigent. Die letzte Opernneuinszenierung der Spielzeit hatte szenisch der nach fünfjähriger Tätigkeit scheidende Intendant Hans Teßmer, musikalisch Theo Mölich betreut: *Wolf-Ferraris* köstliche Buffooper „Die vier Grobiane" fand insbesondere musikalisch eine schlechthin vollendete Wiedergabe. Aus dem gesanglich und schauspielerisch gleich graziös schaffenden Ensemble den einen oder anderen namentlich hervorzuheben, sei vermieden: das war alles so aus einem Guß, daß jeder den gleichen Anteil am fröhlichen Erfolg des Abends für sich in Anspruch nehmen darf.

Aus der Reihe der Sinfonie-Konzerte des städtischen Orchesters, das sich unter der sensitiven, die innersten Werte der darzubietenden Werke ebenso sicher erspürenden wie klar gestaltenden Stabführung von GMD Karl Maria Zwißler zu einem Klangkörper von idealer Musizierkultur entwickelt hat, seien als Höhepunkte der Spielzeit genannt: *Beethovens* IX., *Schumanns* IV., *Brahms'* IV., *Bruckners* VI. (in der Urfassung) und *Schuberts* VII. Als vieldiskutierte Erstaufführungen hörten wir eine „Sinfonie für Orchester" von *Casella*, einen „Hymnus für Orchester" von *Willy Burkhard* und die „Sinfonietta" von *Janacek*, Werke, die den Tag überdauern werden. Die Solisten der vier letzten Konzerte waren Conrad Hansen, der mit virtuoser Technik *Beethovens* c-moll-Konzert Werk 37 spielte, Robert Peinemann und Fritz Müller, die mit feinem Verständnis die Solopartien des „Konzert für 2 Violinen d-moll" von *J. S. Bach* interpretierten und Gertrude Pitzinger, die mit ihrem herrlichen Alt und ihrer vollendeten Singkultur Arien von *Händel, Marcello* und *Mozart* hinreißend schön sang. Aus dem Kammermusik-Zyklus wird ein Cembalo-Konzert Helmut Walchas, das ausschließlich *Bach*sche Cembalokompositionen in vollendeter Wiedergabe bot, unvergessen bleiben. Willi Werner Göttig.

TEPLITZ-SCHÖNAU. Im 3. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters zu Bad Teplitz-Schönau, das im großen Saale des schmucken Stadttheaters vor einer zahlreich erschienenen interessierten Hörerschaft unter der zielbewußt-überlegenen Leitung von MD Bruno C. Schestak stattfand, hörte man die Erstaufführung der 2. Symphonie in E-dur des erst vor kurzem 75 Jahre alt gewordenen Leitmeritzer Musikprofessors *Adalbert Gattermann*. — Das großangelegte viersätzige Orchesterwerk zeichnet sich durch an klassischen Vorbildern gereifte Klangschönheit und Formgebung aus, das allenthalben seine eigenpersönlichen Eingebungen zu bekunden weiß und die ausgezeichnet durchgeführten linearen Gegensätze der motivischen Entwicklung überzeugend zum Durchbruch bringt. Mit feindurchdachter Stilkenntnis versteht der Komponist jedem einzelnen Satz seiner Symphonie jene innere Gestaltungskraft zu verleihen, die ihn in der Zusammengehörigkeit zu einer vollendeten Geschlossenheit führt. Dabei trägt die Instrumentierung hohe Kultur und geschmackvolle Ausdrucksgestaltung, um allen Klangabsichten letzte Erfüllung zu geben. So erhebt sich Gattermanns symphonisches Schaffen zu einer von echtem und gesundem Musikantentum bestimmten Berufung, die in ihrer Wirkung ebenso erfreut wie beglückt. Der anwesende Komponist konnte langandauernd herzlichen Beifall entgegennehmen. — Im gleichen Konzert brachte noch der rhetorisch hochbegabte Oberspielleiter des Teplitzer Stadttheaters Rich. Eggartner *Max von Schillings'* dramatisch entworfenes „Hexenlied" nach Wildenbruchs Dichtung zum ausdrucksvollen Vortrag, der ebenfalls viel Anerkennung fand. Den Abschluß bildete die von Schestak prächtig vermittelte Ouverture zu *Kleists* „Käthchen von Heilbronn" von *Hans Pfitzner*.

Alfred Pellegrini.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

In Erweiterung meines Erlasses vom 12. 3. 1938 über die Zulassung von Handharmonika-Lehrern bestimme ich:

Die Zulassung zur Ausübung einer Tätigkeit als Handharmonikalehrer wird von jetzt an nur noch in Verbindung mit der Zulassung als Musikerzieher für ein Tasten-, Streich- oder ein im Orchester übliches Blasinstrument erteilt.

In besonderen Fällen kann eine befristete Unterrichtserlaubnis für das Fach Handharmonika ohne die gleichzeitige Zulassung für das Instrumet erteilt werden.

Durchführungsbestimmung.

Auf Grund des obigen Erlasses sind mit sofortiger Wirkung Zulassungen für das Unterrichtsfach Handharmonika allein nicht mehr statthaft. Ist ein Antragsteller für ein Unterrichtsfach im Sinne von Absatz 2 des vorstehenden Erlasses noch nicht zugelassen, so hat die Feststellung der fachlichen Eignung für dieses Fach nach Maßgabe der Mindestanforderungen für Musikerzieher zu erfolgen.

Die Entscheidung über eine im Ausnahmefall zu erteilende zwischenzeitliche Unterrichtserlaubnis wird von mir getroffen. Dahingehende Gesuche sind von den Antragstellern eingehend zu begründen und mir sodann vom Landesleiter mit ausführlicher Stellungnahme zuzuleiten.

EHRUNGEN

Christian Döbereiner, der Vorkämpfer für alte Musik und ihre stilgetreue Wiedergabe, erhielt anläßlich sei-

nes 50jährigen Künstlerjubiläums ein Glückwunschtelegramm von Reichsminister Dr. Goebbels mit einem Ehrengeschenk.

Der Hamburger Komponist Hans Tornieporth gewann einen ersten Preis für ein neues Marschlied auf einen eigenen Text.

Der von Reichsleiter Baldur von Schirach anläßlich der Feier des 60. Geburtstages des ostmärkischen führenden Tondichters Dr. Joseph Marx gestiftete Preis wurde vom Reichsleiter auf Vorschlag des Direktors der Reichshochschule für Musik, Franz Schütz, in Wien erstmalig dem Studierenden dieser Hochschule Anton Heiller verliehen, der nicht nur als Komponist, sondern auch als ausübender Künstler auf der Orgel, auf dem Klavier und dem Cembalo Beachtenswertes geleistet hat und zu den größten Hoffnungen berechtigt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Den erstmals ausgetragenen Musikwettbewerb mit dem vom Oberbannführer des Bannes 94 der HJ gestifteten Preis in Höhe von Rm. 500.— gewannen Schülerinnen des Konservatoriums Jena aus der Meisterklasse Prof. Hansmann (Violine).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Neben einer Reihe größerer musikalischer Veranstaltungen, über die an anderer Stelle ausführlich berichtet wird, erhält auch der Sommer 1942 durch zahlreiche intime Musikveranstaltungen in stimmungsvollen alten Räumen oder Naturstätten sein besonderes Gepräge.

Die Philharmonie des Generalgouvernements hat eine Serenadenspielzeit im Gotischen Hof des Instituts für deutsche Ostarbeit in Krakau begonnen.

Das Kulturamt der Stadt Danzig wird insgesamt zehn Konzerte im Musiksaal des Rokokoschlößchens Oliva bzw. im Schloßpark durchführen.

Das Städtische Orchester in Bochum beschloß die Spielzeit mit einer Reihe von Konzerten im Innenhof des Rathauses.

Im Großen Garten und im historischen Galeriegebäude des Schlosses Herrenhausen zu Hannover sind Kammermusikabende und Sonntagskonzerte vorgesehen.

Sommerliche Serenaden im Kreuzgang der alten Vincenzabtei zu Metz vermitteln wertvolle alte Musik.

Der Bamberger Kulturkreis lud auch in diesem Jahre zu seinen sommerlichen „Musiktagen" im festlichen Kaisersaal der Residenz ein.

Im ersten der 6 Kammerkonzerte im Schloß Schleißheim bei München spielte das Münchener Streichquartett zwei der von Geheimrat Adolf Sandberger aufgefundenen Streichtrios von *Joseph Haydn*.

Die Meersburger Schloßkonzerte werden auch in diesem Sommer die Besucher des Bodensees erfreuen.

Die erste diesjährige Burgmusik auf Schloß Burg stand im Zeichen nordischer Meister mit Musik von *Sibelius*, *Kilpinen* und *Edvard Grieg*.

Auf Anregung der Generaldirektion für Theater und Musik im Ministerium für Volkskultur und im Einvernehmen mit den örtlichen Theaterämtern, dem Dopolavore-Werk und den Privatunternehmern finden in diesem Sommer in zahlreichen italienischen Städten bemerkenswerte Opernspielzeiten statt. Im Juni waren Aufführungsreihen in Mailand, Catania und Rom angesetzt. Im Juli werden Opernspielzeiten in Genua, Venedig, Rom, Enna, Lugo, Acqui und Spezia durchgeführt, während die Theater in Fano, Fermo, Rimini, Rom, Senigallia, Viareggio, Casale Monferrato, Spoleto und Varano Scrivia ihre Pforten im August öffnen werden. In den Städten, wo eigene Theaterdirektionen bestehen, wie in Neapel, Venedig, Rom, Florenz, Triest usw., wird die Möglichkeit erwogen, diesen die Durchführung der Sommerspielzeiten auf Grund der Richtlinien der Generaldirektion für Theater und Musik unmittelbar zu übertragen, um die Opernwiedergaben organisch in den Ablauf der normalen Opernspielzeiten und gegebenenfalls Konzertveranstaltungen einzuordnen. Die Opernaufführungen in Montecatini werden so von der Generalintendanz von Florenz unter Mitwirkung des dortigen Orchesters veranstaltet, das auch einige Symphoniekonzerte geben wird. Unger.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Leipziger Gewandhauskonzerte können im kommenden Konzertwinter auf ein 200jähriges Bestehen zurückblicken.

Der Gesangverein Rothenburg o. T. feierte sein 100jähriges Bestehen und wurde aus diesem Anlaß zum „Städtischen Chor Rothenburg o. T." erhoben.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Konservatorium und Musikseminar der Stadt Kassel hat durch den Einbau einer Theaterschule eine bedeutende Erweiterung erfahren. Sie wurde im März d. J. eröffnet und im ersten Sommerhalbjahr bereits von 22 Studierenden besucht. Das Winterhalbjahr der Schule, die in sämtlichen Zweigen der Musik ausbildet, beginnt am 1. September.

Die Aufbauarbeit des steirischen Musikschulwerkes in der Untersteiermark schreitet rüstig vorwärts. Heute nach einjähriger Tätigkeit kann sie bereits auf schöne Erfolge zurückblicken. Nach der Erfassung der untersteierischen Musikerzieher in Schulungslagern begann die Gründung von Musikschulen, die heute, acht an der Zahl, bereits 1600 Instrumentalschüler erfassen. Auch die Chorerziehung nimmt einen planmäßigen und erfreulichen Fortgang. Mit *Händels* „Feldherr" im Marburger Stadttheater trat das steirische Musikschulwerk erstmals vor die große Öffentlichkeit.

In Graz vermittelt das Steirische Musikschulwerk auch in diesem Sommersemester in 6 Konzerten, 3 Serenaden, 9 öffentlichen Vorträgen und 4 Steirischen Musiktagen, neben denen Lehrgänge und Schulungslager laufen, wertvolle Musik aus Vergangenheit und Gegenwart.

Eine Orchesterschule mit Schülerheim wird am 1. Oktober in St. Andrä in Kärnten eröffnet.

Die Volksmusikschule in Hagen feierte den 175. Todestag *Georg Friedrich Telemanns* mit einem Schülerkonzert, bei dem Werke des Barockmeisters auf den im Besitz der Schule befindlichen historischen Instrumenten erklangen.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln widmete eine sommerliche Orgelstunde „Italienischer Orgelmusik des 17./18. Jahrhunderts".

KIRCHE UND SCHULE

Im Rahmen der 2. Erlanger Orgelwoche (5. bis 12. Juli) spielten UMD Prof. Georg Kempff, KMD Kurt Utz-Wiesbaden, Landes-KMD Prof. Friedrich Högner-München, UMD Günter Lamprecht, Domorganist Prof. Fritz Heitmann-Berlin, Prof. Dr. Hermann Keller-Stuttgart, Organist Martin Günther Förstemann-Magdeburg Werke der Altmeister und der lebenden Generation.

„Musik um *Bruckner*" war der Leitgedanke einer Abendmusik der Evangel. Kantorei St. Matthäus zu München, bei der unter Leitung von Landes-KMD Prof. Friedrich Högner die Vier Gradualien des Meisters, als Auftakt *J. N. Davids* „Tokkata und Fuge" f-moll für Orgel, ferner die Hymne für Posaune und Orgel von *Ernst Schiffmann*, Drei Motetten von *Siegfried Kallenberg* und als Beschluß Präludium und Doppelfuge für Orgel und Bläserchor von *Friedrich Klose* erklangen.

Paul Krauses Triptychon Choralmusik erklang in Danzig, weitere Werke in Freiburg, Leipzig, Posen und Dresden.

Helmut Thörner-Chemnitz (Orgel), Dorothea Lehmann-Billig-Chemnitz (Sopran), Käthe Lehmann (Violine) und Herbert Albin (Violine) gestalteten eine musikalische Feierstunde im Dom zu Freiberg mit Werken von *J. S. Bach*, *Vinc. Lübeck*, *Paul Krause*, *Wilhelm Rinkens*, *Hugo Wolf* und *Helmut Thörner*.

6

Der Duisburger Organist Josef Tönnes machte in einem Orgelkonzert in der Eosanderkapelle zu Charlottenburg mit Werken altniederländischer Orgelmeister bekannt, die erst vor Jahresfrist von Flor Peeters in Belgien aufgefunden wurden.

Eine kirchenmusikalische Feierstunde in der Nikolaikirche zu Alzey war *J. S. Bach* und seinen Söhnen gewidmet.

PERSÖNLICHES

Der erste KM des Nürnberger Opernhauses Bernhard Conz wurde als Musikdirektor und musikalischer Oberleiter der Oper nach Heidelberg berufen.

Der KM des Opernhauses der Stadt Wien Max Kojetinsky wurde als Nachfolger des nach dem Haag berufenen MD Otto Erich Steeger zum städtischen MD in Thorn ernannt.

Der Geiger Vasa Prihoda wurde als Lehrer an die staatliche Hochschule für Musik in München berufen.

Als Nachfolger Hans Teßmers wurde GMD Karl Maria Zwißler zum Intendanten des Mainzer Stadttheaters errnannt.

Gesangsmeister Clemens Glettenberg, ein Schüler Friedrich Brodersens, der bereits 13 Jahre an der Westfälischen Schule für Musik in Münster wirkte, wurde als Hauptfachlehrer für Sologesang an die staatliche Hochschule für Musik in Köln berufen.

Der Organist und Kantor an der Reglerkirche zu Erfurt, Arthur Kalkoff, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege der evangelischen Kirchenmusik zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Der erste KM des Reichssenders Königsberg, Wolfgang Brückner, wurde als musikalischer Leiter der Philharmonie in Kiew verpflichtet.

Prof. Hugo Distler wurde die Leitung des Berliner Staats- und Domchores übertragen.

Geburtstage

Am 17. Juli vollendete der derzeitige Musikdirektor in Posen Hans Roessert, ein Schüler Siegmund v. Hauseggers, Schmid-Lindners u. a. sein 50. Lebensjahr. Vor seiner Berufung als städt. Musikbeauftragter und Musikdirektor nach Posen (1940) war er erster Opernkapellmeister in Halle. In Posen liegt der Aufbau des gesamten Musiklebens in seiner Hand. Als Komponist ist Hans Roessert mit Liedern und Kammermusikwerken erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten.

Todesfälle

† Kapellmeister Freimut Balthasar, der erste Dirigent des Leipziger Ärzte-Orchesters, vor dem Kriege KM am Stadttheater Neiße, gab in einem Kriegslazarett der Ostfront im Alter von 29 Jahren sein Leben fürs Vaterland. Dem Sohn des Bitterfelder Arztes Dr. P. Balthasar war diese seine erste größere Aufgabe umsomehr Herzenssache, als er damit unmittelbar in die Fußstapfen seines Vaters trat, der neben seiner ärztlichen Praxis 10 Jahre lang in Halle als Orchester- und Chordirigent wirkte. Mit Begeisterung und Hingabe haben wir unter der berufenen anfeuernden Stabführung unseres jungen Orchestererziehers musiziert, der als Schüler des Gewandhauskapellmeisters Hermann Abendroth die höchsten Anforderungen an jeden einzelnen stellte. Auch als Kammermusiker wird uns der Schüler des Altmeisters des Cellos Prof. Julius Klengel, Prof. Davissons und Eichhorns unvergessen bleiben. Dr. med. Theodor Armbruster.

† in Leipzig, im Alter von 72 Jahren, der einst sehr geschätzte Pianist Amadeus Nestler, der dem Lehrkörper der Hochschule für Musik in Leipzig angehörte.

† Im Alter von 40 Jahren ist Kammersängerin Elisabeth Feuge, das langjährige Mitglied der Bayerischen Staatsoper, in München plötzlich und unerwartet gestorben. Die Künstlerin, einer Sängerfamilie entstammend, kam im Jahre 1923, nach einer Anfangstätigkeit in Dessau, an die Münchener Oper, wo sie, ursprünglich im Fach der Soubrette beginnend, immer ausgesprochener in den Aufgabenkreis der lyrischen Sängerin hineinwuchs. Ihre wundervoll klare und reine Stimme von der Mackellosigkeit eines edlen instrumentalen Timbres, unterstützt durch eingeborene Musikalität, ließ Elisabeth Feuge vor allem auf dem Gebiete des Mozartgesangs Triumphe ernten, aber auch als Wagnersängerin und in zahlreichen Partien des zeitgenössischen Opernrepertoires sind ihr viele Erfolge geworden. Jahre hindurch waren ihre Susanne, Donna Anna, Fiordiligi, Ilia und Pamina, ihr Evchen, Elsa und Elisabeth künstlerische Herzpunkte der Münchener Festspiele. In den letzten Jahren hatte sich Elisabeth Feuge mehr der Opernregie zugewandt, wo sie ebenfalls mit Erfolg tätig war. Dr. W. Z.

BÜHNE

Das Reussische Theater in Gera bringt in der neuen Spielzeit *Chr. W. Glucks* „Alceste" in der Übersetzung von Hermann Abert zur Aufführung. Der „Orpheus" erscheint am Stadttheater Linz.

Das Stadttheater in Halle hat *Hugo Wolfs* reizvollen „Corregidor" in den Spielplan aufgenommen.

Im Stadttheater Wuppertal kommt *Hermann Reutters* neue Oper „Odysseus" kurz nach ihrer Frankfurter Uraufführung zur Erstaufführung.

Das Stadttheater in Trier hat *Händels* Oper „Tamerlan" in der Bearbeitung von Hermann Roth für die nächste Spielzeit vorgesehen.

Essen kündet für seine bevorstehende 50. Jubiläumsspielzeit an zeitgenössischen Opern an: *Cesar Bresgens* „Urteil des Paris", zusammen mit „Die schlaue Müllerin", *Hermann Reutters* „Odysseus", *Carl Orffs* „Die Kluge" zusammen mit „Carmina burana". Außerdem ist die deutsche Erstaufführung von *Malipieros* „Capricci di Callot" vorgesehen. Auch ein großes Tanzwerk eines zeitgenössischen Komponisten soll zur Uraufführung kommen.

Lortzings „Hans Sachs" in der Bearbeitung von Willi Hanke und Max Loy erlebte in Stuttgart eine mit herzlichem Beifall aufgenommene Aufführung.

Kolmar, das bisher von den Nachbarbühnen besucht wurde, eröffnet am 1. Oktober mit *Nicolais* „Lustigen Weibern" einen eigenen Spielbetrieb.

Das Freiburger Opernhaus kündet für die neue Spielzeit 13 Neuinszenierungen und 5 Erstaufführungen zeitgenössischer Werke an: darunter *Hans Pfitzners* „Herz", *Richard Strauß'* „Ariadne auf Naxos" und „Arabella", *Julius Weismanns* „Schwanenweiß", *Ottmar Gersters* „Hexe von Passau".

Das Görlitzer Stadttheater besucht Zittau mit seiner Inszenierung von *Carl Orffs* „Carmina burana".

Als Nachfolger von Intendant Hans Teßmer wurde von dem stellvertr. Oberbürgermeister der Stadt Mainz, Provinzialdirektor Dr. Wehner, der Generalmusikdirektor der Stadt Mainz Karl Maria Zwißler zum Intendanten des Stadttheaters berufen und von Gauleiter Sprenger bestätigt. Zwißler wird wie seither als Dirigent der großen Opernabende und der Sinfonie-Konzerte tätig sein. Für den ausscheidenden Oberspielleiter der Oper Joachim Poley wurde ein Nachfolger nicht verpflichtet. Der neue Intendant beabsichtigt, durch Gastinszenierungen namhafter Opernregisseure den Aufführungen eine besondere Note zu verleihen. Die Opernspielzeit wird mit einer Neuinszenierung der „Zauberflöte" durch Prof. Max Hofmiller-Dresden eröffnet. Als weitere Gastregisseure der Oper werden genannt: Artur Maria Rabenalt, Generalintendant Dr. Georg Hartmann-Duisburg, Dr. Oskar Wälterlin-Zürich/Basel, Emil Strohbach-den Haag, Reinhard Lehmann-Darmstadt und Walter Felsenstein-Berlin. Neben Ernst Preußer, dem ständigen Bühnenbildner des Stadttheaters, sollen Professor Benno von Arent, Prof. Emil Preetorius, Josef Fenneker, Max Fritzsche-Darmstadt, Caspar Neher und Wilhelm Reinking gastweise für die Ausstattung herangezogen werden. Im Spielplanentwurf stehen die Erstaufführung von *Reutters* „Odysseus", *Rossinis* „Die Italienerin in Algier", *Wolf-Ferraris* Oper „Die Nacht von Theben"; als Neuinszenierungen sind vorgesehen: *Verdis* „Aida", *Lortzings* „Wildschütz", *Rossinis* „Barbier von Sevilla", *Bizets* „Carmen", *Wagners* „Parsifal", *Mozarts* „Entführung aus dem Serail", *Haydns* „Doktor und Apotheker". Willy Werner Göttig.

Das Landestheater Rudolstadt, mit Arnstadt im Zweckverband stehend, ist zur ganzjährigen Spielzeit übergegangen. In Arnstadt währte die Spielzeit diesmal vom 1. Februar bis zum 15. Juni. Vom 27. Juni bis zum 19. Juli werden im Freilichttheater auf der Heidecksburg unter der künstlerischen Leitung von Egon Schmid die „National-Festspiele Rudolstadt" veranstaltet. Zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" und Calderons „Über allen Zauber Liebe" hat Kapellmeister Gerhard Möllecken einfühlende, wirkungsvolle Bühnenmusik komponiert. H. B.

Die Metropolitan-Oper in Neuyork wurde wegen Geldmangels und infolge der Kriegsverhältnisse geschlossen. Bei dieser Nachricht kommt einem sofort das rege deutsche Musikleben während des Krieges in den Sinn, das sich nicht allein auf die bereits vor dem Krieg bestehenden Bühnen beschränkte, sondern sogar mitten im Kriege eine Reihe neuer Kunstinstitute eröffnete.

KONZERTPODIUM

MD Hans Roessert, der bereits im vergangenen Winter das zeitgenössische Schaffen mit *Hans Pfitzners* Klavierkonzert Es-dur, *Paul Graeners* „Variationen über das Wolgalied", *Erich Anders'* „Spitzweglieder", *Richard Strauß'* „Till Eulenspiegel", „Tod und Verklärung" und „Festliches Präludium", *Siegmund von Hauseggers* „Barbarossa", *Josef Haas'* „Heitere Serenade für Orchester" und *Herm. Zilchers* „Tanzfantasie" seinem Posener Hörerkreis besonders nahebrachte, setzt sich auch in der neuen Spielzeit für zeitgenössisches Schaffen ein mit *Karl Höllers* „Heroischer Musik", *Ottmar Gersters* „Ernster Musik", *Gerhart von Westermans* „Sinfonietta", *Helmut Degens* „Capriccio", *Max Trapps* „Allegro deciso", *Paul Graeners* „Wiener Sinfonie", *Wilhelm Jergers* „Salzburger Hof- und Barockmusik" und *Rentschs* „Deutschen Liedern".

Der Münsterische Konzertwinter unter GMD Heinz Dressel sieht 14 Symphoniekonzerte, mehrere Chor- und Kammermusikveranstaltungen und Studio-Aufführungen zeitgenössischer Musik vor.

Freiburg i. Br. wird in der kommenden Spielzeit jedes der acht unter GMD Bruno Vondenhoff vorgesehenen Konzerte zweimal ansetzen, um den Besucherandrang befriedigen zu können.

Das städtische Konzertleben in Mannheim, das unter der Gesamtleitung von GMD Karl Elmendorff steht, gliedert im kommenden Winter seinen 8 großen Symphoniekonzerten vier Kammermusikabende an. Für die Symphoniekonzerte, in die jeweils Vokal- und Instrumentalsolisten eingebaut sind, hat Karl Elmendorff aus dem neueren Schaffen u. a. *Ludwig Thuilles* „Romantische Ouvertüre", *Hans Pfitzners* „Blütenwunder" und „Trauermarsch", *R. Strauß'* „Japanische Festmusik", *Max Trapps* „Allegro deciso" und *Heinz Röttgers* „Sinfonie in gis-moll" vorgesehen.

Die Konzertspielzeit in Luxemburg umfaßte im letzten Winter fünf große Symphoniekonzerte, die insgesamt von mehr als 8000 Personen besucht wurden.

Günther Schulz-Fürstenberg spielte in der Stuttgarter Liederhalle erfolgreich Cellowerke von *Robert Schumann, J. Haydn* und *Anton Dvořák* mit dem Landesorchester Gau Württemberg unter Gerhard Maaß.

J. N. Davids Zweite Symphonie Werk 20 kommt durch das Orchester des Stadttheaters Bielefeld unter Dr. Hoffmann demnächst zur Aufführung; seine Partita wird in Mülheim unter MD Meißner erklingen.

In Metz kamen unter Leitung von Prof. Rud. Nilius das Sextett Werk 6 von *Ludwig Thuille,* die Sonate für Violine und Klavier Werk 18 von *Richard Strauß* durch Mitglieder des Metzer Symphonieorchesters zur Aufführung. Im gleichen Konzert hoben die Künstler das Werk eines jungen Metzer Komponisten, das Klavierquartett von *Marzel Deutsch* aus der Taufe.

Görlitz schließt an sein unlängst durchgeführtes 26. Schlesisches Musikfest einen reichen Konzertsommer an, der im Zeichen *Haydns, Mozarts, Schumanns* und *Webers* steht.

Hermann Ambrosius' neues Flötenkonzert wird nach seiner Uraufführung im Gohliser Schlößchen von der Stadtkapelle Brüssel und am Wehrmachtssender Brüssel gespielt.

Haydns „Jahreszeiten" kamen im großen Remter der Marienburg zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Werner Karthaus' neue Kantate für Chor und Orchester nach Gedichten von Goethe wird im kommenden Winter unter GMD Hugo Balzer in Düsseldorf, unter MD Horst-Tanu Margraf in Remscheid erklingen. Seine 2. Sinfonie ist für den Oktober von GMD Otto Volkmann zur Duisburger Erstaufführung angenommen, MD Albert Bittner wird sie in Essen dirigieren.

Das Städtische Symphonieorchester Litzmannstadt unter Leitung von MD Bautze brachte in der Spielzeit 41/42 folgende Werke zeitgenössischer Musik: *Hans Pfitzner:* Elegie und Reigen, Lieder für Alt und Orchester, *Max Reger:* Mozart-Variationen, *Gerd Benoit:* Rigaer Symphonie, Lieder für Alt und Orchester (beides Uraufführ.), *Cesar Bresgen:* Mayenkonzert für Klavier und Orchester, *Heinrich Spitta:* Musik für Streichorchester, *O. T. Respighi:* Mixolydisches Klavierkonzert (Leitung: Konoye). Die Städtische Musikschule vermittelt in ihren Kammerkonzerten an zeitgenössischer Musik: *E. Pepping:* Clavichord-Sonate, *Bela Bartok:* Sonatine für Klavier, *E. von Dohnanyi:* Rhapsodie C-dur, *Gerd Benoit:* Klaviermusik Nr. 2, Konzertmusik für Geige und Klavier (UA), Streichquartett, *Arno Knapp:* Sonate für Klavier (UA), Kleine Sonate für Geige und Klavier, *Ewald Weiß:* Streichquartett.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Karl Ueter vollendete soeben eine Oper in drei Akten mit dem Titel „Imperator Cäsar".

Alfred Berghorn vollendete soeben ein neues Chorwerk „Hymne an die Ewigkeit" für 4—8stimmigen gem. Chor und großes Orchester Werk 35 und arbeitet ferner an einer Klaviersonate und an Werken für Orgel. Ersteres Werk kommt im Winter zur Uraufführung.

VERSCHIEDENES

Für eine größere Biographie *Theodor Kirchners* werden alle Besitzer von Briefen, Handschriften u. a. Zeugnissen Kirchners um Angabe ihrer Anschrift an Dr. Sietz, Köln/Rhein, Lohrbergstr. 39 gebeten.

Das italienische Institut für Musikgeschichte gibt in diesen Tagen die ersten Bände seiner Veröffentlichungen heraus. Es erscheint ein erster Band der Madrigale von Gesualdo da Venosa, sowie ein erster Band der Madrigale von Pomponio Nenna. Weiter wird ein Neudruck der 1574 von de Antiquis herausgegebenen Sammlung ländlicher Lieder nach neapolitanischer Art des 16. Jahrhunderts von Komponisten aus Bari erscheinen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Des 100. Geburtstages *Karl Zellers* gedachte der Reichssender mit einem Sonderkonzert.

Die Reichsrundfunkgesellschaft erteilte dem zur Zeit im Wehrdienst stehenden Freiburger Komponisten *Gustav Schwickert* den Auftrag, ein Werk heiteren Charakters für großes Orchester zu schreiben.

Die Generaldirektion der ENIT — des römischen Rundfunks — hat eine Reihe von Funkplaudereien vorbereitet, in deren Rahmen, ausgehend von der landschaftlichen Schönheit und den künstlerischen Sehenswürdigkeiten der verschiedenen italienischen Gaue den Hörern auch deren typischste Volkslieder nahegebracht werden sollen. Diese Sendungen, deren Text von bekannten Persönlichkeiten der Literatur und Kunst ausgearbeitet wird und deren musikalischen Teil Prof. Nataletti, Dozent für Brauchtum am Kgl. Konservatorium Santa Cecilia in Rom zusammengestellt hat, werden den italienischen Rundfunkplan auf eigenartige Weise erweitern. Unger.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der Lübecker Organist Walter Kraft vermittelt im Zusammenwirken mit der Sopranistin Lisa Wagner-Schwarzweller und des Flötisten Rolf Ermler in Kopenhagen Werke von *Buxtehude, Händel* und *Bach.*

GMD Franz von Hoeßlin dirigierte in Athen *Richard Strauß'* „Elektra".

Das NS-Symphonieorchester ist soeben von einer Konzertreise aus Holland zurückgekehrt. Es hat dort vor Wehrmachtsangehörigen gespielt und unter der Leitung von GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß zwölf Konzerte gegeben. Im Verlaufe dieser Reise konzertierte es in Arnheim, Appeldoorn, Zwolle, Assen, Groningen, Leeuwarden, den Helder, Heilo, Amsterdam, den Haag, Utrecht und Hilversum. Solisten dieser mit großem Erfolg aufgenommenen Konzerte waren die Sopranistin Anny van Kruyswyk, der Berliner Pianist Hans Bork, sowie die beiden Konzertmeister des Orchesters, Kammervirtuose Michael Schmid und der Cellist Philipp Schiede.

Budapest wird in der nächsten Spielzeit an deutschen Werken *Glucks* „Orpheus und Eurydike", *Händels* „Rodelinde", *Wagners* „Siegfried" und „Götterdämmerung" und *Werner Egks* „Zaubergeige" neu einstudieren.

Das Münchener Fiedel-Trio für alte Musik konzertierte Anfang Juli in den schwedischen Städten Rastad und Borea.

Beethovens 9. Symphonie erlebte soeben ihre Erstaufführung in Athen.

Wagners „Fliegender Holländer" wurde soeben vom Ensemble der Kölner Oper unter Leitung von Karl Dammer in Paris gespielt.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Heinz Bongartz: „Mädchenparadies". Bühnenmusik zu dem musikalischen Lustspiel von Kurt Sellnick (Schwerin, Staatstheater, 25. Juni).

Siegfried Köhler: „Siebenschön". Tanzspiel (Heilbronn, Stadttheater).

Konzertwerke:

Helmut Bräutigam: „Historische Soldatenlieder" (Nürnberg, Singschule, unter Waldemar Klink).

Helmut Bräutigam: Gefallenen-Kantate (Salzburg, durch die Studentenschaft des Konservatoriums Dresden).

Cesar Bresgen: „Das Kindlfest" (Graz, unter Prof. Dr. Felix Oberborbeck).

Marzel Deutsch: Klavierquartett (Metz).

Hans Richter-Haaser: Streichquartett d-moll (Dresden, Willibald Roth-Quartett).

Alexander Friedrich von Hessen: Sonate für Violoncell und Klavier (Frankfurt/M., durch Otto Bogner und Anneliese Walther).

Ella Mertin: Quartett für Flöte, Violine, Cello und Klavier (Danzig, Danziger Trio mit Karl Schröder / Flöte).

Philipp Mohler: „Jugendkantate" für Chor und Orchester (Nürnberg, Singschule, unter Waldemar Klink).

Hubert Rudolf: „Festliche Intrade" für Trompeten und gr. Orchester (Wien, unter Leitung des Komponisten, 5. Juni).

Erich Sehlbach: Concertino für Flöte und Orchester (Remscheid, unter Horst-Tanu Margraf, Sol. P. Labetzke).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Cesar Bresgen: „Das Urteil des Paris". Oper (Göttingen).

Felix Petyrek: „Der Garten des Paradieses". Oper (Leipzig, Anfang November).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Die Nacht von Theben". Oper (Hannover, Spielzeit 41/42).

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: Flötenkonzert (Leipzig, Gohliser Schlößchen, durch das Leipziger Gewandhauskammerorchester unter GMD Paul Schmitz, Sol. Karl Bartuzat, 26. August).

Theodor Berger: „Romanze vom Prinz Eugen" (München, unter Oswald Kabasta, Winter 42/43).

Hermann Blume: „Meine Berge, meine Heimat". Sinfonische Suite (Bochum, unter Klaus Nettstraeter, Winter 42/43).

Helmut Degen: Doppel-Klavierkonzert (Bochum, unter Klaus Nettstraeter, Winter 42/43).

Werner Karthaus: Kantate für Chor und Orchester nach drei Gedichten von Goethe (Düsseldorf, unter Hugo Balzer).

Josef Knettel: Passacaglia für gr. Orchester (Bochum, unter Klaus Nettstraeter, Winter 42/43).

Paul Krause: Drei Stücke aus Werk 53 (Dresden, Friedenskirche, durch Gerhard Paulik).

Heinz Röttger: Sinfonie in gis-moll (Mannheim, unter Karl Elmendorff).

Hubert Rudolf: „Konzertante Musik" für Holzbläser und Streichorchester in 4 Sätzen (Thorn, unter Max Kojetinsky, Oktober).

Carl Schadewitz: Solo-Kantate für Alt, Violine, Cello u. Klavier nach Worten von Hermann Hesse (Berlin, Lore Fischer mit dem Pozniak-Trio, Winter 42/43).

Josef Schelb: „Konzert für Orchester" (Freiburg i. Br., unter GMD Bruno Vondenhoff, Winter 42/43).

Max Seeboth: Sinfonische Suite für großes Orchester (Breslau, unter GMD Philipp Wüst, Winter 42/43).

Karl Ueter: Konzert für Violinen, Celli und Orchester (Freiburg, unter GMD Bruno Vondenhoff, Winter 42/43).

Für den Gesamtinhalt verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

In 2. Auflage liegt vor:

ROBERT HENTSCHEL

Grundlehre der Musik

Eine anschauliche Darstellung musikalischer Grundvoraussetzungen.

Mit zahlreichen Notenbeispielen.

90 S. Kart. RM 2.80

*

„Der Verfasser behandelt die Elemente der Musik in weiser Beschränkung auf das unbedingt Wichtige, doch in so umfassender Weise, daß das Studium seiner Schrift dem musizierfreudigen Laien wie dem weiterstrebenden Musikstudierenden klare und vor allem abgerundete Erkenntnisse vermittelt. Ich halte das Werk zur Einführung an Volksmusikschulen für besonders geeignet."

(Kurt Becker, Leiter der Städt. Musikschule für Jugend und Volk, Glatz)

„Von der Darstellung des Tonraumes, der Intervalle und der Tonalität entwickelt sie bis zu den Anfängen der Formlehre die Grundbegriffe der Musiklehre in einer faßlichen Form, die sich vor allem durch die organische Ableitung der zu gewinnenden Erkenntnisse aus dem naturgegebenen musikalischen Empfinden leicht einzuprägen vermag." (Die Musikpflege)

Durch die Musikalienhandlungen

Chr. Friedrich Vieweg Berlin

HANS STIEBER

Symphonische Aphorismen

für Kammerorchester

Partitur und Orchesterstimmen leihweise

Bisherige Aufführungen:

Leipzig (Gewandhaus, GMD Paul Schmitz), Halle und Berlin (GMD Paul Schmitz), Frankfurt a. d. Oder (MD Hans Röschke), Hannover (Prof. Rudolf Krasselt)

Symphonische Trilogie

für großes Orchester

Partitur und Orchesterstimmen leihweise

Uraufgeführt in Leipzig (Gewandhaus) am 23. Oktober 1941

„Drei Sätze, die durch thematische Beziehungen miteinander verbunden sind: der erste entfaltet sich organisch über einem metrisch eigenwilligen Chaconnethema; der zweite langsame singt im weit geschwungenen Ariosobogen, dessen Atemführung an Händel gemahnt; im Finale vereinigen sich Humor und Kontrapunkt zu einem mit gleich starker Musiklogik und Klangfantasie durchgeführten überlegenen Spiel der Themen aus allen drei Sätzen."

„Allgem. Musikzeitung"

„Prof. Hermann Abendroth und das Gewandhausorchester boten das schwierige Werk in einer prachtvollen Wiedergabe, die all die starken Gegensätze, die Bewegungsenergien der Themen, die Spannkraft der Entwicklungen, die Farbigkeit des Orchesterklanges den Hörern nahebrachte und dem anwesenden Komponisten zu einem großen, ehrlich verdienten Erfolg verhalf. Aber – solche Werke dürfen freilich nicht auf die Uraufführung beschränkt werden, man möchte der Trilogie bald wieder einmal begegnen".

„Neue Leipziger Tageszeitung"

Gutenberg-Legende

Kantate nach Worten von H. Stieber für Sopran- u. Baß-Solo, vierstimmigen Männerchor, Klavier und kleines Orchester

Klavierauszug mit Text Ed. Breitkopf 5699 RM 4.-
4 Chorstimmen je RM —.60
Partitur und Orchesterstimmen leihweise

Bisherige Aufführungen:

Nürnberg (Chorgemeinschaft Kulturverein), Leipzig (Leipziger Männerchor, zweimal).

Breitkopf & Härtel / Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1942 HEFT 9

Kurt Heſſenberg.

Werk und Perſönlichkeit.

Von Gerhard Schwarz, Frankfurt/M.

Es iſt eine undankbare Aufgabe, in der Bildung begriffenes Schaffen ſo zu umreißen, daß auch wirklich ein Umriß daraus wird, mit anderen Worten, daß eine Perſönlichkeit und ihr bis hierher geſchaffenes Werk plaſtiſch vor Augen tritt im Spiegel der Schilderung. Es iſt eine undankbare Aufgabe, die ſich doch — hat man ſie einigermaßen gelöſt — ſo dankbar gibt. Weil ſie — das Maß ergibt ſich jeweils aus der Reife der Perſönlichkeit — Entdeckerfreuden gewährt. Nicht immer im Großen, wohl aber in der Feinheit der Durchdringung und der mehr aus dem Innerlichen heraus ſchwingenden Abrundung.

Solche Tatſache (und nur darum iſt ſie hier feſtgeſtellt) wurde ganz klar am vorliegenden Fall. Kurt Heſſenberg, der in Frankfurt am Main lehrt und komponiert, iſt als Schaffender dem Entwicklungs- und Läuterungsprozeß der Muſik unſerer Tage viel zu unmittelbar verhaftet, als daß von daher eine (für ſolche Betrachtung ungemein wichtige) Problemſtellung gefunden werden könnte. Darin liegt in dieſem Falle doppelt große Gefahr: an den Dingen vorbeizudenken und zu -reden. Aber Heſſenberg iſt, anders geſehen und gewertet, in ſeinem Schaffen immer wieder gründlich neu und in keiner Beziehung ſtiliſtiſch oder ſchematiſch feſtgelegt, ſodaß ſich von daher ungeahnte Perſpektiven für eine Einordnung ſeines Weſens, ſeiner Erſcheinung im Raume klingender geiſtiger Auseinanderſetzungen ergeben. Da iſt auch ſchon das vielfach Dankbare der Aufgabe, noch ehe ſie gelöſt iſt.

Kurt Heſſenberg iſt weder als Menſch noch als Schaffender ſo geartet, daß man ihm in dieſer Doppelpoſition Problematiſches im Ausdruck zumuten dürfte, oder daß man mit ſubjektiver Deutung den von ihm geſchaffenen Werten gerecht würde. Darum iſt es nicht gut möglich, in irgend einer Weiſe analytiſch vorzugehen. Nicht möglich und nicht nötig. Weil alles ſich ſelbſtverſtändlich vor Auge und Ohr ausbreitet. Das iſt nun nicht etwa ſo zu verſtehen, daß man ſich keine Mühe machen brauchte, den Gehalt ſolchen Muſizierens zu finden und in ihn einzudringen, aber wer ernſthaft bemüht iſt (und ſolches Bemühtſein fordert echte Kunſt ja immer), kann ohne beſondere Vorausſetzungen den anklingenden Gedankengängen folgen und Gewinn aus ihnen ſchöpfen. Weil alles natürlich gewachſen iſt und weil Heſſenberg durchaus nicht weiſe oder geheimnisvoll verſponnen in ſeinen Ausſagen ſein will. Was einmal an anderer Stelle und aus anderem Anlaß über ihn geſagt worden iſt: „Er gehört zu den Wenigen, denen es vergönnt iſt, nie Gewagtes zu wagen, nie Geſagtes zu ſagen", ſoll ſeiner immerhin ſubjektiven Haltung entkleidet werden, ſoll auch an dieſer Stelle von allem Verkündenden (was dem Zeitgenoſſen, dem noch an ſeinem Lebenswerk Bauenden, bei aller Ehrlichkeit nie recht dient) befreit ſein, es bleibt deswegen immer noch ein gewichtiger Anhaltspunkt: daß es bei Heſſenberg um neues Wagen und Sagen geht.

Wo findet sich das und wo wird es vor allem deutlich und entscheidend?

Analytisch ginge das an unzähligen Beispielen zu beweisen, das aber hieße, wie schon weiter oben bemerkt, am Wesentlichen vorbeigehen. Hessenbergs Werk ist nur im Hinblick auf die Entwicklung zu verstehen. Wie nun ist das Bild des Musikers Hessenberg treffend umrissen? Sicherlich recht treffend, wenn man ihn als einen Vertreter des deutschen Kunstgedankens an sich nimmt. Die echten deutschen Künstler haben seit je den Hang zu starker Verinnerlichung gehabt. Ihnen wohnte jene unbezwingbare Kraft inne, die sich den äußerlichen Dingen der Welt nie ganz zuwandte, die aber immer noch als Bezwingerin über sie triumphierte. Solche Künstler haben nie das Scheinen vor sich hergetragen als auffällige Empfehlung, sondern haben durch ihr Sein ihren Wert erwiesen. Nicht anders ist das bei Hessenberg, der, wenn man ihn kennt oder um seine Entwicklung weiß, eine schon fast allzu nüchterne Einfachheit an den Tag legt. Er, 1908 in Frankfurt am Main als Sohn eines Rechtsanwalts geboren, aus sehr musikliebendem und -pflegendem Hause, kommt mit 19 Jahren zu Günter Raphael nach Leipzig, und nach einer annähernd fünfjährigen Unterweisung ist er selbst für kurze Zeit Lehrender in der Pleißestadt, um dann, 1933, ein offizielles Lehramt an Dr. Hochs Konservatorium in seiner Vaterstadt anzunehmen. Und so lehrt er heute noch an gleicher Stelle an dem Institut, das inzwischen zur Staatlichen Musikhochschule umgebildet wurde.

Will man mehr von ihm wissen, so muß man sich an sein schon recht umfangreiches und gewichtiges Werk halten. Das setzt mit der Opuszahl 1 bereits in der Studienzeit, also 1930, ein. Und zwar mit jenen „Inventionen für Klavier", die ohne Umschweife von der gesonderten Haltung und ganz und gar entwickelten Eigenwilligkeit ihres Schöpfers sagen. Es ist jenes Werk 1, wie es nicht nur entstehungsgeschichtlich beziffert werden muß, sondern mit dem auch der Komponist noch heute zu zählen beginnt, also zu welchem er sich ohne Einschränkungen bekennt, nachdem ein Dutzend von Jahren nicht nur weitaus wichtigere Ergebnisse, sondern auch Ehrungen mancher Art und ein Bekanntwerden im weitesten Sinne gebracht hat. — Ist hier das Kammermusikalische von allem Anfang stark betont, so dürfen wir in diesem Zusammenhange einiges überspringen und gleich auf Werk 7, die „Struwwelpeter-Suite", Hessenbergs erstes Werk für Orchester, hinweisen. Abgesehen von der schon ganz selbständigen und überlegenen Instrumentation (für kleines Orchester) ist es verwunderlich, wie der junge, aufstrebende, mit den bitterernstesten Mitteln ringende Musiker hier in übersprudelndem Humor ein Ventil findet, sich von den mächtigen inneren Spannungen zu entladen und gleichsam parodistisch seine Einfälle zu verkleiden und wahrscheinlich ein wenig sich selbst und seinen jugendlichen „tödlichen" Ernst zu verulken. Diese Stücke — 5 Tanzburlesken, eigentlich als Klavierbegleitung für eine Tänzerin geschrieben und erst später instrumentiert — sind köstlich in ihrer Art, nicht zuletzt, weil sie die schon dem jungen, dem beginnenden Hessenberg souveräne Beherrscherkraft und große Beweglichkeit des Ausdrucks voraussagen, eine Beweglichkeit, die eigentlich bis auf den heutigen Tag ein jedes der Hessenbergschen Werke kennzeichnet, auszeichnet, heraushebt aus dem noch vielfach flächigen Schaffen der Gegenwart. Freilich ist bis dahin alles eruptiv Herausgeschleuderte noch nicht von jenem warmen Glanz persönlicher Erlebnistiefe übergossen, wie er sich nun in dem folgenden Werk 8, dem Streichquartett Nr. 1, ankündigt. Ist hier die Fülle der Einfälle, die Buntheit der Fantasie auch noch nicht mit allen Mitteln zum Ausdruck gebracht, so spürt man doch schon in dem wenig später entstandenen Divertimento für Violine und Klavier (Werk 13) auch in dieser Richtung ein deutliches Ausbauen und fundamentales Verankern der schildernden Kräfte.

Von hier ab kann auch eine Einordnung des Wesens und der gestalterischen Momente vorgenommen werden. Aus der genauen Anschauung alles bis dahin Vorliegenden und auch des später Geschaffenen läßt sich gleich eines auf der ganzen Linie feststellen: eine durchweg gewahrte Tonalität (die man eine Zeit lang jedem Jungen abzusprechen allzu schnell bereit war). Schon an diesem frühen Punkte beweist sich die Fülle der Beziehungen, das sinnreiche Ineinandergefügtsein aller Klänge, was beides immer wieder zu dem einen Endzweck: der möglichst intensiven, von innen heraus ansprechenden Wirkung führen soll. Was ist in diesem Sinne die Symphonie aus dem Jahre 1936 (Werk 11) anderes, als ein behutsam gefügter Bau, dessen thematische Merkmale in mühseliger Ehrlichkeit ersonnen, errichtet und in

Beziehung zum ganzen Aufriß gestellt wurden. Wie stark ist in ihr das Kontrapunktische gewahrt, wie drängt sich auch äußerlich alles zu formaler Geschlossenheit, wie es uns ein großes Erbe übermittelt hat!

Rahmen zu diesem ersten, künstlerisch umfassenden Zeugnis sind Stücke, in denen das Klavier wieder in den Vordergrund tritt: das Klavierquartett, Werk 10, das sich stilistisch bereits recht fertig und — ebenfalls Zeichen zunehmender Reife — im Ausdruck nicht überstürzt, wenngleich eine in dieser Beziehung höchstmögliche Farbigkeit erreicht ist, und dann die „Kleinen Stücke" für Klavier, Werk 12, deren Reichtum an Gedanken, knappste Formulierung und klaviermäßige Behandlung gleichermaßen ansprechen. — Eine erste nachhaltige Ausstrahlung in die bedeutsamere Öffentlichkeit bringt der glückliche Einfall, eigentlich die Reihe von Einfällen des Werk 14, der „Kleinen Suite" für Orchester, die im Rahmen der traditionellen und im besten Ruf stehenden Freitags-Konzerte des Frankfurter Museums unter Franz Konwitschny uraufgeführt wurde. Was wiederum zum Teil erst für das Klavier konzipiert war, ist hier für ein anspruchslos besetztes Orchester geschrieben. Bunt und dennoch beziehungsreich ist die Wahl der Sätze: Präludium, Scherzo, Aria, Marsch, Ständchen, Intermezzo klingen — keines länger als zwei Minuten — vorüber, markant in der Zeichnung, ungemein scharf pointiert im feinen Witz, der allem zu Grunde liegt. Ein belebtes, immer durchsichtiges, glasklares Finale beschließt die flüchtigen und doch in Ohr und Sinn haftenden Impressionen.

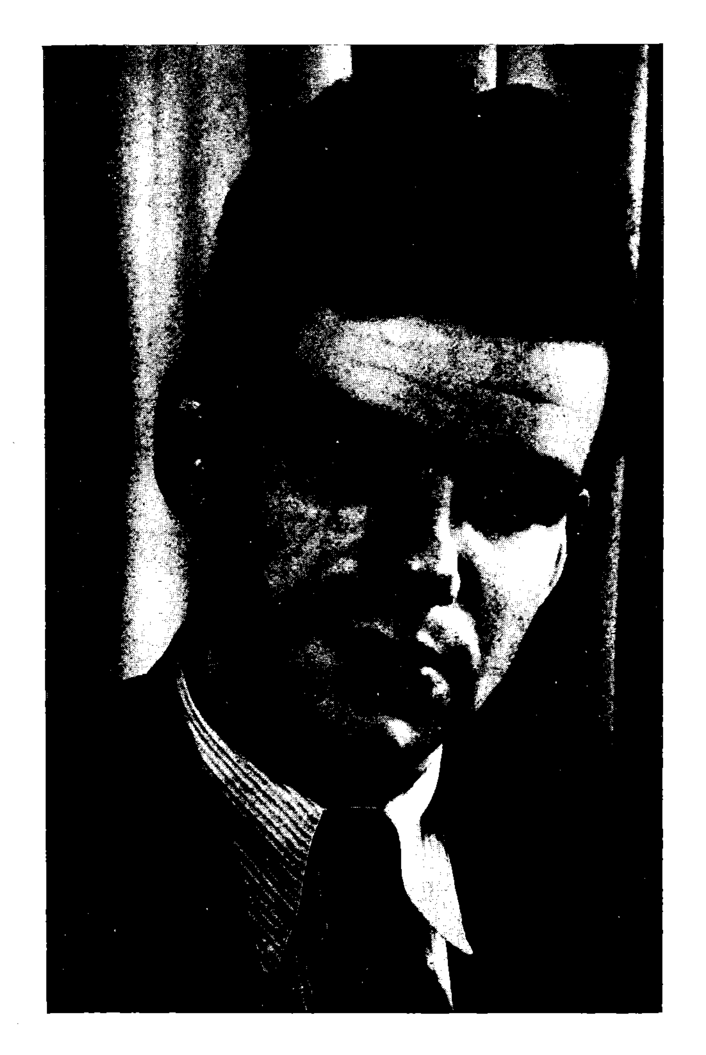
Man geriete doch in die Ausweglosigkeit feststellenden Analysierens, wollte man nicht an dieser Stelle vor den Auswirkungen die Tiefen des Wesens ermessen, das sich nun immer mehr von der Oberfläche konstruierten Klanges absetzt, des Wesens, das Anschauung und belebender Trieb ist. Man fasse das nicht als ein wörtliches Bekenntnis Hessenbergs auf, aber er ist, ob das nun auf der Hand liegt, oder nicht, im Grunde so etwas wie ein Romantiker. Nicht etwa aus formalen Gegebenheiten heraus, nicht aus gemütvoller Beschaulichkeit, nein die Romantik, der er tief innerlich verpflichtet ist, leuchtet nicht so sehr aus seinem Werk selbst, als aus der Veranlassung und geistigen Bestimmung zum Werk. Oder ist das nicht irgendwie romantische Haltung, wenn ihm die Form nicht Selbstzweck, nicht gar Anlaß ist, sondern etwas, das sich dann eben von selbst ergibt und angleicht? (Damit ist nicht gesagt, daß nicht zwischendurch auch einmal die Form Anreiz sein könnte!) Gewiß unterliegt bei ihm alles einer strengen, maßvollen Ordnung, aber in ihm ist der Glaube wach an die Vielfalt und ewige Neugeburt des Geistes, der sich nicht zufrieden gibt, mit Erreichtem, der wohl Ziele kennt, sich aber, hat er sie erjagt, sofort neue, größere steckt. Mit anderen Worten also: es ist nichts in ihm von Besinnung auf Erreichtes, höchstens auf Zuerreichendes. Hier ist der Kern seines Wesens angerührt, nur von daher kommt man auch an die menschliche Persönlichkeit heran, die trotz aller äußeren Schlichtheit und leidenschaftslosen Haltung gewaltige Räume des Geistes durchmißt, sich der Unerschöpflichkeit klingender Gedanken bewußt ist und in sich die stille Ehrfurcht trägt vor der Rastlosigkeit des Genius, der sich einmal in Bach, zum anderen in Mozart, dann wieder in einem Beethoven und so fort inkarniert hat und immer wieder über den Menschen kommt, der sich demutsvoll vor der Unwandelbarkeit göttlicher Schöpfungsgesetze beugt.

Vielleicht gehört das garnicht hierher, vielleicht auch wird der, über den solches gesagt ist, erst lange und peinlich genau überlegen müssen, ob das wohl auch so sein könne. Es hat seine Richtigkeit, dafür bürgen — nicht weniger gewichtig, als die Werke — Stunden lebhaften Gedankenaustausches, in denen die freientwickelte eigene Meinung oder gar manche ganz persönliche Stellungnahme zu bestimmten Dingen des Werks nicht weniger wichtig war, als die Antwort auf manche Frage. Das Klavier sprach da ebenso gut mit, wie manches rasch aufgeschlagene Notenbeispiel. — Ist Hessenberg der Kammermusiker, oder in erster Linie Schöpfer des Orchesterwerks, hat er seine große Stärke im Lied, neigt er — allerdings bis jetzt noch nicht öffentlich — zur Oper? Auf die Frage, was er nun eigentlich für das am meisten Wesentliche seines Schaffens halte, hat er ebenso wenig eine bestimmte Angabe bereit wie auf jene andere nach der Lieblingsgattung im Komponieren. Ganz nebenher nur kommt der Hinweis auf ein neues Werk, das aufgeschlagen auf dem Flügel liegt. Das Werk 22, „Fiedellieder", eine Kantate nach Worten von Theodor Storm für Tenor-Solo, gemischten Chor und

Orchester. Man mag es aufschlagen an welcher Stelle man immer will, so hat man ein klares, ein beruhigtes Bild. Da ist nichts mehr von der bloßen Eruptivkraft früherer Jahre, alles fließt bedacht und logisch seine Linie dahin, logisch selbst da, wo gelegentlich bewußte Härten und Reibungen anklingen. Das Überschwenglich-Unbändige, was sich eine Zeit vorher ankündigte, ist einem Maß gewichen, das erstaunen läßt. Das ist alles selbstverständlich, was da klingt, ist einfach, gut zu singen, volksliedhaft und so sparsam in den Mitteln, wie unsere Größten waren, wenn sie Entscheidendes sagen wollten.

Nach solchem ganz außer aller Regel liegendem Blick auf die Gegenwart und zum Teil auf die Zukunft muß alles Weitere umsomehr wie Rückschau wirken. Damit aber entspricht es auch sicherlich weit eher dem Gedankenkreis Hessenbergs. Denn ihm ist ja alles, was auch Bedeutendes geschaffen wurde oder von außen her geschah, Vergangenheit, schöne Vergangenheit, auch hier ist Hessenberg der echte Romantiker, der sich nicht des Besitzes freut, sondern dessen ganzes Streben und Sinnen auf Neues gerichtet ist.

Wir brachen bei dem Orchesterwerk Nr. 14 ab. Nehmen wir nun den Faden wieder auf, dann gilt sogleich eine Überlegung: von nun an ist es ein anderer, der uns schaffend entgegentritt. Zunächst dokumentiert er auch äußerlich das Romantische: mit 13 Liedern nach Texten aus des „Knaben Wunderhorn". Diese Weisen für Sopran, so kühn, wie innig, so fromm, wie witzig, haben so ziemlich alles das in sich vereinigt, was man vom Liede schlechthin verlangen kann (gemeint ist das zeitgenössische Lied, das sich nicht in wohlgefälliger, kunstvoller Melodie erschöpft): sie sind sangbar, formal äußerst knapp und bestimmt umrissen, greifen in ihrer Harmonik zum Teil weit aus zu frühen Versuchen, wie sie vor Jahrhunderten aus klangdichterischem Gefühl gemacht wurden, sind herb und doch so weich, bei aller Reibung doch so schmiegsam, so innig im Fluß. Als Ganzes genommen voller Eigenart und verwunderlicher Tiefe. — Vielleicht darf man sie in ihrer geheimnistiefen Versponnenheit als schöpferische Einstimmung für das folgende Streichquartett Nr. 2 nehmen, das in seiner behutsamen, wenngleich sehr bestimmten Aufrollung des Thematischen und in der geschliffenen formalen Abrundung einmal sehr überlegen anmutet, aber mehr noch — und das hat hier im Zusammenhang größeres Interesse — wie ein Atemholen vor großen Taten wirkt. Alle Fantasie ergießt sich in diese sehr fest umrissenen, eigenwillig angeordneten Sätze, aber spürt man nicht schon das Heraufkommen von Größerem, Höherem? — Ein Präludium, eine Chaconne und ein Finale von außerordentlicher Dichte der Gedanken wie Weite des Klanges fügen sich im Herbst 1937 zum Werk 17, der „Sonatine für Klavier", dann aber ist die Zeit gekommen zur Ausarbeitung und Vollendung des „Concerto grosso", Werk 18, das mit zum deutlichsten Markstein in der Entwicklung Hessenbergs geworden ist und das man bis dahin ohne Einschränkung als den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen konnte. Außer der Aufführung auf dem Internationalen Musikfest 1939 in Baden-Baden, den mancherlei Aufführungen an anderer Stelle im Reich sind vor allem die mehrfachen Aufführungen durch Furtwängler bezeichnend und im besten Sinne Wertmaßstab. Wie gesagt, man konnte es für das vollendetste Werk halten, solange das „Konzert für Klavier und Orchester", Werk 21, der Werkauftrag für die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Baden-Baden, noch nicht geschrieben war. — Der immerhin beachtliche Kreis der Ausstrahlung des „Concerto grosso" erübrigt es, näher auf dasselbe einzugehen, nötiger ist das bei dem Klavierkonzert. Es ist ein Werk, das man vom ersten bis zum letzten Takte als im besten Sinne virtuos bezeichnen kann. Wohlverstanden: nicht eine allzeit bereite Tonsprache mit glitzernden Läufen, perlenden Klangkaskaden, mit markantmelodiösen Themen und sensiblen Solopartien erwartet den Hörer, nein, weit eher überfällt den Unvorbereiteten ein kühnes, klanglich ziemlich verdichtetes Gebilde, das sich nur allmählich, nach eingehendem Studium deuten, aufnehmen und — soll man sagen: restlos — verarbeiten läßt. Die Kräftegruppen Soloinstrument - Orchester sind oft sehr ungleich verteilt: an solchen Stellen ist, äußerlich gesehen, das Ganze ein Gegeneinanderankämpfen, das vom Solisten viel Kraft und überlegenste Beherrschung verlangt, ihm aber, trotz allem, eine Aufgabe stellt, die infolge ihrer geistigen Gedrängtheit und absoluten Reinheit, Echtheit anziehend und verlockend erscheinen muß und ihres großen Erfolges, selbst bei einem Publikum, das nicht restlos folgen kann, sicher sein darf.



Kurt Hessenberg



Prof. Elly Ney

Geboren am 27. September 1882

Das Echo in der Außenwelt wird nun vernehmbar, der Musikpreis der Stadt Baden-Baden, der Nationale Kompositionspreis, beide im Jahr 1940, rücken den in der Stille Schaffenden noch mehr in den Vordergrund des Interesses einer allgemeinen Öffentlichkeit, der Gaukulturpreis von Hessen-Nassau 1941 und die gleichzeitige Berufung in den Gaukulturrat sind ganz natürlicher Widerhall der großen Ehrungen im engeren Kreise der Heimat. — Von den Werken um diese Zeit interessiert noch eine im Auftrag für das Frankfurter Schauspiel geschaffene Bühnenmusik zu Shakespares „Sturm" und die „Fantasie für zwei Klaviere", beides Zeugnisse echtester musikantischer Beschwingung und Einfallskraft, wie sie auch — wie in diesem Falle — bestellten Werken zugute kommen kann und sie nicht als solche zu erkennen geben braucht. — Inzwischen ist ihr Schöpfer, zurückgezogen und ernst, wie immer, an neuer Arbeit; eine Cello-Sonate ist annähernd fertig, eine Hausmusik für Klavier geht in Druck und eine Violin-Sonate harrt der Vollendung, neue Zeugnisse von der Schaffenskraft und dem musikantischen Reichtum Hessenbergs, der die Gewißheit eines erst kleinen Kreises seiner Anhänger nicht enttäuscht hat und die redliche Mühe seiner frühesten Interpreten, des Lenzewski-Quartetts und seines ersten Geigers Gustav Lenzewski, der Klaviersolisten Hertha Kübler, Anneliese Walther, Georg Kuhlmann und der Dirigenten Hans Rosbaud, Franz Konwitschny und Gotthold Ephraim Lessing aufs Schönste rechtfertigte durch die Unbeirrbarkeit seines Wesens, seines Könnens und mit der unumstößlichen Bedeutung im Musikleben unserer Tage.

Elly Ney zum 60. Geburtstage.

Von Ida Deeke, Hamburg.

Eigentlich sollte man nur sagen: Geht hin und hört! oder besser noch: Geht hin und erlebt sie! die große einmalige Deuterin unserer unsterblichen Tonschöpfer, — und niemand wird Elly Ney, dieser Meisterin des Klaviers, je die Treue brechen.

Schon einmal habe ich an dieser Stelle mein Erleben um die hohe Kunst dieser einzigartigen Frau zum Ausdruck bringen dürfen. Zum Ehrentage ihres 60. Geburtstages am 27. 9. 1942 nun kann es mir selber nur zur Ehre gereichen, wenn ich, dazu aufgefordert, dies wiederholt versuchen darf.

Der letzte Winter war hart, viel Leid, Angst und Sorge hielten seiner grimmigen anhaltenden Kälte Schritt. Dennoch taten sich allabendlich Räume auf, in die man aus den verdunkelten Straßen in eine festliche Lichtfülle eintreten konnte, um das aufrichtende Erlebnis einer Feierstunde in sich aufzunehmen. Viel gute und große Musik wurde von Berufenen vorgetragen, Künstler um Künstler kamen, ungeachtet aller zeitlichen Widerstände, den Menschen ihr Bestes zu geben, um ihnen Kraft und Beschwingtheit aus den Werken unserer Großen zu übertragen. Ein Abend aber ist uns in unserer Stadt geworden, an dem es sich erneut bestätigte: Viele sind berufen, wenige aber sind auserwählt! Und diese Auserwählte unter den vielen Berufenen war eine Frau.

Als ob weder Jahre noch Mühen und Widerstände des Lebens ihr anhafteten, so beglückend sieghaft und beschwingt trat Elly Ney wieder an ihr Instrument. Und als es aufklang unter ihren begnadeten Händen war dies Vollendung! Mochte man die Meisterin ansehen und das ergreifende Licht- und Schattenspiel ihrer ganz in das auffingende Werk versunkenen ausdrucksstarken Züge, den Wechsel ihres weltentrückten Blickes verfolgen, — man vergaß sie, vergaß die Frau, die Künstlerin, den Menschen unter dem Spiel ihrer Hände.

So nur und nicht anders mußten die großen Gesänge den Schöpfern im eigenen Herzen geklungen haben, wie diese auf dem ausgereiften Gipfel ihrer Kunst stehende Meisterin sie wiederschöpfend auffingen machte. Hier schwebten die Geister der großen Unsterblichen über den Wassern der flutenden, perlenden, rauschenden oder träumenden Töne! Hier wurde nicht gedreht und gedeutelt, hier war Erkenntnis eines hohen Geistes und zugleich selbstlose, liebende Versenkung einer reifen, wissenden Frauenseele. Hier geschah heiligster Dienst vor den Altären. Und nur so vermochten die singenden Wunder eines Beethoven, eines Mozart oder Brahms in

Wiedererweckung aufzublühen, daß sie nicht wieder aus den Herzen der beschenkten, lauschenden Menschen verklingen wollten.

Niemals werden wir es dieser in der Deutung und Auslegung großer Klaviermusik nachschöpfenden Künstlerin genug danken können, daß sie auch in ihrem reifen Alter nicht müde wird, ungeachtet aller Schwierigkeiten und nicht immer gefahrlosen Verhältnisse die Wege kreuz und quer durch das im großen Schicksalskampfe liegende Reich anzutreten, um die Menschen zu beglücken, die großen und schönen Werte des Lebens wie eine leuchtende Fackel aufzeigend mit immer neuer sieghafter Freude und Beschwingtheit, um Lauschende mit emporzureißen und ihnen ihre Kraft zu erhalten oder zu erneuern, die der tägliche Kampf im Großen und Kleinen bis zum sieghaften Ende des gewaltigen Ringens erfordert.

Vielleicht aber will diese große Frau nicht einmal unseren Dank, weil sie zu sehr Dienerin ist. Vielleicht aber sieht sie schon den größten Dank in den leuchtenden Augen und dem Zustrom der Jugend, der ihr überall wird, wohin immer ihr Wirken reicht. Denn an die Jugend und solche, die noch nicht wissen, verschenkt sie ihre Kunst in selbstlosester Hingabe gleich einer hohen Priesterin für die unsterblichen Meister, denen sie ihr Leben dienend verschrieb, da sie das beglückende Geheimnis des bejahenden, kraftvollen Auftriebs und der inneren freudevollen Erstarkung durch das Empfängnis wahrer Kunst erkannte in der Musik. Möge ihre Saat aufgehen und blühen in den Herzen aller, dahin der Klang ihres vollendeten Spiels und ihrer in Liebe werbenden Worte je fiel, zu ihrer eigenen Beglückung und zum Lohn für den Einsatz ihres ganzen auserwählten Menschtums.

Und möge es ihr und uns, die wir uns neigen müssen als Beschenkte vor dieser einmaligen Frau, die den Schlüssel zu den Bornen unsterblicher Musik am Herzen trägt, beschieden sein, daß ihr die Kraft und Beschwingtheit ihres Wirkens auch über ihr 60. Lebensjahr hinaus noch lange ungebrochen erhalten bleibe und ihr das Wissen um die immer neue tiefe Beglückung der Menschen durch ihr Werk zur lohnenden Freude gereichen.

Begnadete Hände.

Elly Ney zum 60. Geburtstage.

Begnadete Hände, ganz musikerfüllt,
Wie losgelöst und nicht von dieser Welt,
Von Tönen angezogen und durchsungen,
Und doch vom Geist und Wesen tief durchdrungen
Des Menschen, dem sie zugehören,
Daß zwingendes Heraufbeschwören
Großer Schöpferseelen
Aus Meisterwerken zauberhaft gelang,
Weil Liebe und Verstehen
Tief gläubig eine meisterliche Frau durchdrang.
Begnadete Hände, die musikgeladen,
Kraft und Licht durch die Welt getragen,
Tief sei Euch Dank!

Ida Deeke.

Elly Ney – die Volkspianistin.

Von Wilhelm Hambach, z. Zt. Wehrmacht.

Wenige Wochen vor meiner Einberufung zur Wehrmacht hatte ich in Leipzig mein letztes Gespräch mit Frau Professor Elly Ney. Ich brauchte nur den Klängen einer Beethovensonate nachzugehen, die mir fast eine halbe Straßenlänge aus dem Heim ihrer Freundin, bei der sie wohnte, entgegenschallten. Die häufige Unterbrechung im Spiel erklärte sich bald: die Künstlerin deutete einem Musiker aus Weimar das Werk anhand eines Faksimiles, wobei sie auch mich auf die hier besonders vergeistigt erscheinende Handschrift Beethovens und auf ent-

ſtellende Mängel ſpäterer „bearbeiteter" Ausgaben aufmerkſam machte. Wir ließen uns aus Zeitgründen nur kurz darüber aus, denn Frau Ney wollte noch mit mir über einen Beethoven-Vortrag diskutieren, bevor ſie ihn in Wien hielt. Ich las dann noch in Carl von Pidolls druckfriſchem Buch „Elly Ney". Auf dem Wege zu einer vegetariſchen Küche, die ſie für die richtige hält, erbat ich biographiſche Unterlagen von ihr, einmal in Eigenſchaft als Kulturſchriftleiter einer großen Zeitung und im beſonderen Hinblick auf ihren 60. Geburtstag am 27. September 1942, dann zur Vervollſtändigung des bereits vorliegenden reichen Materials aus Geſprächen und Briefen zur Abfaſſung eines beabſichtigten, durch die jetzigen Umſtände jedoch nicht möglichen Buches „Geſpräche mit Elly Ney". In dieſem Buche ſollen u. a. die für Frau Prof. Ney gültigen künſtleriſchen Forderungen an ſich, beſonders aber die Problematik einer Muſikerziehung des Volkes zur „hohen Kunſt" dargeſtellt werden. Die Meinung von Elly Ney, der viel und mit höchſten Worten geprieſenen und von aber Tauſenden verehrten Dienerin des klaſſiſchen, insbeſondere nun des Beethovenſchen Erbes, dürfte dank ihrer Erhärtung in reifer Erfahrung jene Gültigkeit haben, deren Anwendung tatſächlich einen völkiſchen Nutzen verſpricht.

Wenn Elly Ney in der Jugend, in Werkveranſtaltungen mit KdF. und in der Wehrmacht die ihr willkommenſte Hörerſchaft erblickt, ſo kennzeichnet das bereits ausreichend einen zielſtrebigen Willen einer Zuhörerſchaftsformung, die mehr beabſichtigt als das augenblickliche Erlebnis eines Konzertes in herkömmlichem Stil. Elly Neys Einrichtung der volkstümlichen Beethovenfeſte in Bonn, der Stadt, die ihr 1927 zum Todestag Beethovens den Ehrenbürgerbrief übergab, hat erfreulicherweiſe ſinnvolle Nachfolge in Hagen und Luxemburg gefunden. Eine Ausweitung in größtem Ausmaße aber müßte verpflichtender Ehrgeiz allüberall werden, wobei wir die Worte „volkstümlich", d. h. finanziell erſchwinglich für jedermann, und „Beethoven-Feier" als periodiſch wiederkehrende Einrichtungen beſonders vermerken. Und ähnlich einem möglich gewordenen Richard Wagner-Verband iſt auch ein Beethoven-Verband denkbar, der die nun einmal auch in der Kunſt notwendige „Propaganda" im Sinne einer weiteſtgehenden und wirklich volksverbundenen Beethoven-Pflege durchſetzte. Dieſe Pflege muß von zwei Seiten her erfolgen, vom Volke herauf und vom Künſtler zum Volke hin. Ich erinnere mich heute nach rund 20 Jahren noch dankbarſt jener eintrittsfreien Konzerte, die Elly Ney in der Bonner Beethovenhalle vor Schülern und Schülerinnen der ganzen Bonner Umgebung gab, und denen ich als Primaner mit heißem Herzen beiwohnte. Wenn heute die Zuhörergemeinde Elly Neys im ganzen Reich in die Hunderttauſende gehen mag, ſo iſt das zu einem großen Teil auch Ergebnis der durch die Künſtlerin mühevoll erwirkten ſyſtematiſchen Heranbildung einer Zuhörerſchaft von Jugend auf. Und Jugend hält Treue. Denn ſind diejenigen, die in allen Elly Ney-Abenden nach dem Programm ſich reihenweiſe zum Podium drängen und Zugabe um Zugabe erbitten, andere als alte Gefolgsſcharen und ſolche, die dazu gehören wollen?

Es wird wohl Lichtenberg geweſen ſein, der das Wort prägte, daß große Menſchen immer Zeit hätten. Elly Neys Tag zählt mehr als 24 Stunden, und es war mir immer ein zuſätzliches Erlebnis, nach der täglichen Übung auf dem ſtummen Reiſeklavier die Künſtlerin ihre ungewöhnlich umfangreiche Korreſpondenz erledigen zu ſehen, im dichtgedrängten Bahnabteil auf den Knien ſchreibend, dann zu leſen und Vorträge auszuarbeiten. Sie hat die Bedeutung des Wortes erkannt, hat erkannt, daß im rechten Augenblick zu der Muſik auch die Anrede gehört, die das Ziel markiert, dem ſie dient: Beethoven, Beethovens Geſetz und ſeiner göttlichen Erfüllung als bleibendes deutſches Vorbild.

„Wie, ſchon ſechzig Jahre ſoll ich werden? Aber ich fühle mich noch garnicht alt, ich fühle mich noch wie als Zwanzigjährige", hatte ſich Frau Prof. Ney auf meine Frage lächelnd zu ihrer Freundin gewandt. Da nun doch an dem iſt, verlangt der Leſer gewiß einige korrekte und anekdotenfreie Angaben. Elly Ney wurde in der Kaſerne des Infanterie-Regimentes 39 zu Düſſeldorf geboren, als Tochter eines aktiven Feldwebels, der zwei Jahre ſpäter nach Bonn überſiedelte und dort Standesbeamter wurde. Ihre Mutter war vor der mit ſieben Kindern geſegneten Ehe Muſiklehrerin, und deren Mutter ſpielte als junges Mädel die Orgel und leitete einen Chor im Dom zu Münſter. Ihre Mutter wird von der Künſtlerin als weich, gütig und durch die Muſik verſonnen geſchildert, der Vater als ein ſtrenger, nüchterner und auf äußerſte

Disziplin haltender Mann, ganz Soldat. Doch beide Eltern liebten die Musik. Als Zehnjährige fährt Elly zwei- bis dreimal wöchentlich zum Kölner Konservatorium. Franz Wüllner, der jahrelang den Unterricht des Beethoven-Schülers Anton Schindler genossen hatte, übt als Direktor des Konservatoriums den entscheidenden Einfluß auf sie aus. Im Kammermusik-Unterricht des Cellisten Prof. Grützmacher lernt sie die Trios und Sonaten von Beethoven, Schubert und Brahms kennen, dies als Ausgleich empfindend für die von ihren Lehrern etwas einseitig verlangte virtuose Musik. Solistisch und begleitend unternimmt sie als Schülerin schon ihre ersten Konzertreisen nach Holland. Als Neunzehnjährige tauscht Elly Ney Köln mit Wien. Emil von Sauer gibt ihr hier großzügige Anweisungen. Ein Jahr später übernimmt sie in Köln die Nachfolgerschaft ihres eigenen Lehrers. Aber nach drei Jahren zwingen die großen und vielseitigen Konzertverpflichtungen im In- und Auslande sie zur Aufgabe der Lehrtätigkeit, die sie erst 1939 an der Reichshochschule Mozarteum in Salzburg wieder aufgreift. 1914 schafft sie ihre erste Kammermusikvereinigung. In Hunderten von Veranstaltungen spielt diese im neutralen Ausland in Zyklen alle Trios von Beethoven, Schubert und Brahms. Von 1921 bis 1930 gastiert Elly Ney jährlich in Amerika; oft spielt sie dabei zugunsten des deutschen Roten Kreuzes. Mit einer neuen 1931 gegründeten Triovereinigung folgen neue Reisen im In- und Auslande. Als „Führerin auf dem Wege zu Beethoven" hat Frau Ney, wie es in der Bonner Ehrenbürgerurkunde heißt, „durch ihre künstlerischen Darbietungen nicht nur die Herzen der Mitbürger oft erfreut und emporgehoben, sondern auch dem Namen der Stadt Bonn in der ganzen Welt zu Ansehen und Ehre verholfen". An seinem Geburtstag 1937 verlieh der Führer Elly Ney den Professortitel. Fritz Stege schrieb einmal treffend, daß ihr in Wahrheit der Titel einer „Volkspianistin" gebühre. Aus dem Volke gekommen und dem Volke stets treu geblieben wie ihre Sache und Sendung: so erleben wir mit dem Herzen ihre rein seelische und aller gedanklichen Tüftelei abholde Kunst, deren tiefstes Geheimnis Demut vor dem Werk ist. „Höheres gibt es nicht als der Gottheit sich mehr zu nähern als andere Menschen, um von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten." Dieses Beethovenwort ist Leitsatz in allem künstlerischen Handeln der Künstlerin geworden, zu deren Geburtstag alle, die sie kennen, Glück für die Zukunft wünschen und Dank sagen.

Festrede zum 70. Geburtstag Siegmund v. Hauseggers

gehalten von Peter Raabe

bei der Morgenfeier, die von der Stadt München am 16. 8. 1942 veranstaltet wurde.

Hochverehrter Jubilar! Herr Gauleiter! Werte Festgäste!

Daß ich in dieser feierlichen Stunde zu Ihnen sprechen darf, verdanke ich zwei Umständen: erstens der Einladung des Herrn Oberbürgermeisters von München, Reichsleiters Fiehler, der mir die Ehre erwiesen hat, mich mit der Festrede zu beauftragen, und dann der Tatsache, daß ich als Leiter der Reichsmusikkammer die Glückwünsche der gesamten deutschen Musikerschaft zu überbringen habe, aller derer, die in Deutschland musizieren, der Berufsmusiker so gut wie der Laien. Im Namen der Kammer überreiche ich dem Jubilar als Geburtstagsgabe die faksimilierte Partitur von Wagners „Tristan und Isolde", die die Widmung enthält:

> „Dem 70jährigen Siegmund von Hausegger als Dank der deutschen Musiker für sein Wirken als Schaffender, Lehrender und Deutender, und für seinen unermüdlichen Kampf um die Reinheit der Kunst.
> Der Präsident der Reichsmusikkammer."

In wenigen Stichworten weist diese Widmung auf die Haupteigenschaften hin, die unseren Jubilar zu dem gemacht haben, den wir in ihm verehren: den Schaffenden, den als Dirigenten die Werke der Meister Deutenden und den durch seine Lehre ein neues Geschlecht von Musikern beeinflußenden und gestaltenden Künstler.

Wenn ich nun versuchen will in kurzen Worten darzulegen, wie Siegmund von Hausegger das alles geworden ist und wie seine Eigenschaften sich zusammengeschlossen haben zu der starken

Persönlichkeit, die seit Jahrzehnten eine Zierde des deutschen Musikerstandes ist, so kommt mir dabei zugute, daß ich fast genau gleichaltrig mit ihm bin, daß ich also die gleiche Zeitspanne mit ihm in dem gleichen Berufe durchlaufen und somit an mir selbst alle die Strömungen als wirksam gespürt habe, durch die er beeinflußt worden ist oder denen zum Trotz er die eigene Anschauung durchzusetzen gewußt hat. Unser Jubilar ist nur ein Vierteljahr und wenige Tage älter als ich; so schreitet er nun ein ganzes langes Menschenleben vor mir her mit einem kleinen zeitlichen Vorsprung, den ich ihm immer kammeradschaftlich gegönnt habe, und mit vielen geistigen Vorsprüngen, die von je meine Bewunderung erregt und meine Verehrung für ihn gefestigt haben.

Sie wissen alle, daß in den „Piccolomini" Wallensteins Astrolog Seni zu einem der Diener des Feldherrn auf die Bemerkung „Was kann der Ort viel zu bedeuten haben" sagt:

„Mein Sohn, nichts in der Welt ist unbedeutend,
Das Erste aber und Hauptsächlichste
Bei allem ird'schen Ding ist Ort und Stunde."

Beide, Ort und Zeit, müssen auch in unserem Falle die Grunderklärung für vieles abgeben. Das Geburtsjahr unsres Freundes, 1872, liegt unmittelbar nach dem großen Siege Deutschlands über Frankreich, der als schönstes und dauerndstes Ergebnis den Neubau des Deutschen Reiches gebracht hatte. So war es für alle Deutschen der Ausgangspunkt in eine hoffnungsvolle Zukunft. Für das musikalische Deutschland aber bezeichnete eine entscheidende Richtung dieser Zukunft die am 22. Mai 1872 erfolgte Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses.

Der Entwicklung einer Künstlernatur günstig wie diese Zeit war auch der Ort, an dem der Jubilar geboren wurde: Graz. Er selbst hat in einer autobiographischen Skizze, die er 1905 geschrieben hat, von dem „Zauber seines Heimatlandes" gesprochen und wörtlich gesagt:

„Wie sollten in solcher Natur nicht schon dem lauschenden Kindergemüte Hain und Flur in wundersamen Melodien erklingen, zumal wenn im Elternhause Musik sozusagen die Luft erfüllt!"

Dieses Elternhaus vor allem ist eine der segensreichen Schicksalsgaben gewesen, die Hauseggers Lebensweg richtunggebend bestimmt haben. Unseres Meisters Vater Dr. Friedrich von Hausegger, ursprünglich Jurist, war doch zugleich so durch und durch Musiker, daß er, der Hof- und Gerichtsadvokat, sich als Privatdozent für Musikgeschichte und Musiktheorie an der Grazer Universität habilitierte und zugleich als Kritiker die musikalische Kultur der Stadt, in der er wirkte, nicht nur aufmerksam beobachtete und klug beurteilte, sondern auch — grade durch die Lauterkeit seines Urteils und die Klarheit seiner Darstellung — förderte. Er gehörte zu den seltenen Kunstbeurteilern, deren Tätigkeit dauernde Ergebnisse zeitigt: sie gesammelt und dadurch der Kunstwissenschaft erhalten zu haben, ist das Verdienst seines Sohnes, unseres heutigen Jubilars, der schon 1903 diese pietätvolle Arbeit mit der Veröffentlichung des Buches „Gedanken eines Schauenden" geleistet hat. Wer dieses Buch liest — und das sollte nicht nur jeder gebildete Musiker, sondern überhaupt jeder nach Klarheit Strebende tun — der findet darin nicht nur die Erklärung für viele Kulturphänomene, nicht nur Aufschluß über das Wesen dieses seltenen Kritikers und Kunstphilosophen Friedrich von Hausegger, sondern auch über die Art und Eigentümlichkeit seines Sohnes Siegmund, denn was er als Erklärung für das Wesen des wahren Künstlers fand, das traf ja natürlich auf diesen zu, der einer war!

Die Jugendjahre in Graz, während deren der Vater ihm zur Seite stand, waren in gleichem Maße erfüllt von fruchtbringender Arbeit wie von künstlerischen Eindrücken, die lebenslang fortwirkten. 1886, also als 14-Jähriger, hörte Siegmund von Hausegger in Graz Bruckner auf der Orgel fantasieren und erlebte unter Muck die Aufführung der 7. Symphonie von Bruckner. Im gleichen Jahre kam er zum ersten Male nach Bayreuth und hörte dort den „Tristan" und den „Parsifal". So hatten früh die beiden Meister auf ihn zu wirken begonnen, deren Einfluß auf ihn von dauernder Bedeutung blieb. In Graz hat er auch in kleinem Kreise Hugo Wolf seine eigenen Lieder singen hören, wie er selbst berichtet hat „ohne jede Stimme, aber mit ergreifendem Ausdruck und der unvergleichlichen Poesie seines Klavierspieles". 1891 besuchte er mit seinem Vater Brahms in Wien, der ihm abriet zu komponieren, „da schon alles besetzt

ſei", ihm aber dafür den Rat gab, tüchtig geigen zu lernen, damit er einmal als 2. Geiger in einem Orcheſter unterkommen könne. Beide Ratſchläge hat unſer Jubilar nicht befolgt zu ſeinem und unſerem Glücke! Im Gegenteil: zunächſt nahm ihn das Komponieren ganz in Anſpruch und als begeiſterter Anhänger Wagners wandte er ſich ſelbſtverſtändlich dem Bühnenſchaffen zu. Es entſtand ſeine erſte Oper, ein muſikaliſches Märchen mit dem Titel „Helfried", das 1890 unter der Leitung des Liſztsſchülers Karl Pohlig in Graz aufgeführt wurde.

Man muß die Zeit, von der hier die Rede iſt, miterlebt und zwar als Muſiker miterlebt haben, um zu begreifen, wie ſtark die Einwirkung Richard Wagners auf die jungen Gemüter war. Der Dichter und der Muſiker Wagner hatte das Tor zu einer neuen Welt aufgeriſſen, aus der uns Poeſie und Wohllaut entgegenſtrömte, der uns berauſchte, aber auch ſtärkte. Der zähe Kampf aber, den Wagner gekämpft hatte bis zu dem Siege von Bayreuth, begeiſterte uns um ſo mehr als in der älteren Generation noch viele waren, die dieſen Sieg nicht anerkannten und die in unſerem Abgott einen Kunſt- und Volksverderber ſahen, ſo daß uns nun das Glück zuteil wurde, weiter zu kämpfen für ihn, der uns nicht nur als der große Künſtler voranleuchtete, ſondern in gleichem Maße als der Hüter des wahren Deutſchtums, der mit dem Zurückdrängen des welſchen Opernweſens den Baugrund bereitete für eine echte deutſche Kunſt, der zu dienen wir uns natürlich berufen fühlten! Dem „Helfried" ließ Hausegger einige Jahre ſpäter eine neue Oper folgen, zu der er nach E. Th. A. Hoffmanns „Klein Zaches" ſelbſt den Text dichtete, die „Zinnober" hieß und hier in München unter der Leitung von Richard Strauß 1898 uraufgeführt wurde. Ich kenne beide Opern nicht, weiß alſo nicht, in welchem Maße ſie von Wagner beeinflußt worden ſind. Es kommt aber nichts darauf an, denn viel wichtiger als die Feſtſtellung einer etwa vorhandenen Abhängigkeit iſt die Tatſache, daß Hausegger trotzdem ſeine beiden dramatiſchen Erſtlinge Erfolge gehabt hatten, nicht fortfuhr für die Bühne zu ſchaffen und nun etwa wie ſo viele andere ein „Erlöſungsdrama" nach dem anderen zu ſchreiben. Für die Erkenntnis eines Künſtlers, ja eines Menſchen überhaupt iſt es ja nicht nur wichtig zu wiſſen, was er getan, ſondern auch was er unterlaſſen hat zu tun. Das Große, Ewige und Vorwärtstreibende in Wagners Kunſt iſt bis zu dieſer Stunde in Hausegger lebendig geblieben, aber von der Feſſel, die ſeine Hingabe an deſſen Vorbild ihm leicht hätte werden können, hat er ſich frei gemacht, bevor ſie noch ſeine eigene Phantaſie und Geſtaltungskraft hätte lähmen können.

Den Wagner-Liſztſchen Grundſätzen, auch ihrem Klangideal blieb er freilich treu, ſobald er für Orcheſter ſchuf und das tat er ſehr bald nach der Entſtehung ſeiner zweiten Oper: Nietzſches „Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik", die übrigens in Hauseggers Geburtsjahr 1872 entſtanden iſt, hatte ihn mit den Begriffen „apolliniſch und dionyſiſch" bekannt gemacht. Die Vorſtellung des letzten als des überſchäumenden Jubels, der tatenfrohen Leidenſchaft oder der leidenſchaftlichen Tatenfreude griff er auf und ſchuf ein Werk, das — wie er ſelbſt es bekannt hat — „begeiſterte Lebensfreude predigen ſollte": ſeine Dionyſiſche Phantaſie für großes Orcheſter. Sie wurde 1899 unter der Leitung des Komponiſten vom Kaim-Orcheſter in München aufgeführt und dieſe Aufführung bahnte die erſte dauernde Beziehung zwiſchen Hausegger und München an: Hofrat Franz Kaim, der Gründer und Chef des nach ihm benannten Orcheſters, verpflichtete den jungen Komponiſten als Dirigenten der Volksſymphoniekonzerte und hier zeigte es ſich, daß er ein Ausdeuter von Meiſterwerken der Muſik war und immer mehr wurde, der in kurzer Zeit zu den erſten Meiſtern ſeines Faches gerechnet werden mußte! Er blieb in dem neuen Amte nur drei Jahre. Nach einem kurzen Interregnum, während deſſen das Orcheſter für dieſe Konzerte keinen ſtändigen Dirigenten hatte, wurde ich ſein Nachfolger in dieſem Amte und konnte auf Schritt und Tritt die Spuren ſeiner kultivierten Orcheſterarbeit erkennen. Hausegger ging zu der gleichen Zeit nach Frankfurt am Main und übernahm dort die Leitung der Muſeumskonzerte, die er bis 1906 inne hatte.

Welche Hinderniſſe ſeinem idealen Wirken dort entgegengeſtanden hatten, iſt von ihm mit erfriſchender Offenheit nach ſeinem Rücktritte öffentlich dargelegt worden. Es heißt in ſeinem Aufſatz „Zum Abſchied von Frankfurt am Main":

„Kunſt iſt keine Ware, die feil geboten wird und den Wünſchen der Käufer, alſo des Publikums ſich anpaſſen muß. Kunſt iſt kein Amüſement, der Geſellſchaft als verfeinertſter

Luxusartikel dienstbar. Sie ist die hellste Emanation menschlichen Geistes und deshalb mit der wichtigste Kulturfaktor. Daraus erwächst jedem Künstler die Pflicht, sich ihrer Würde stets inne zu sein, sowie sich ihre im höchsten Sinne erzieherische Bedeutung vor Augen zu halten. Erstere wird bedingen vom Publikum zu verlangen, daß es mit Liebe und Verehrung an die Werke unserer Großen, mit gutem Willen und Achtung an die ernsten Bestrebungen der Kleinen herantritt und nicht erwartet, daß das Kunstwerk sich auf das Niveau des Durchschnittsmenschen herabbegebe. Letztere gibt zu erwägen, innerhalb strenger Grenzen auf das Fassungsvermögen der Allgemeinheit Rücksicht zu nehmen und in jeder Weise das Verständnis sowohl der einzelnen Werke als auch ihres Zusammenhanges zu unterstützen. Die Würde der Kunst wird aber ferner verlangen, daß die Vertreter der sogenannten „Gesellschaft" sich jedes auf anderen Gebieten üblichen Vorrechtes ihr gegenüber entäußern; ebenso daß alles, was nicht ausschließlich künstlerischen sondern auch anderen Zwecken dient, ferne gehalten wird."

Diese Worte hat Hausegger 1906, also vor 36 Jahren, geschrieben. Er würde, wenn er sich heute über denselben Gegenstand zu äußern hätte, genau das gleiche sagen, denn seine Ansicht über Würde und Reinheit der Kunst hat sich niemals gewandelt. Dasselbe gilt auch von seiner innersten Beziehung zum Deutschtum. Es wäre überflüssig, das zu betonen, wenn nicht das zweite große Orchesterwerk des Meisters, die dreisätzige Symphonie „Barbarossa", die hier in München 1899 vollendet wurde, der früh festgelegte und bleibende Ausdruck dieser Gesinnung wäre und als solcher verstanden sein will. Als unser Meister noch in Graz lebte, war er dort Zeuge eines Aufstandes, durch den die österreichischen Deutschen die slavenfreundliche Politik des Ministerpräsidenten Badeni zurückwiesen. Die Empörung über das dem Deutschtum angetane Unrecht und die Sehnsucht nach dem Retter und Rächer der Schmach beflügelte die Phantasie des jungen Tondichters und ließ ihn die Gestalt des im Kyffhäuser schlafenden und zur Erlösungstat erwachenden Kaisers Barbarossa durch ein hinreißendes symphonisches Werk verkörpern. Ich habe diesen „Barbarossa" erst im vorigen Jahre in Posen gehört und dabei erkannt, daß er freilich von einem jugendlichen Überschwang ist, den der reife Künstler wahrscheinlich etwas gebändigt haben würde, daß aber doch auch jetzt noch die wahrhaftige Begeisterung, aus der das Frühwerk geboren wurde, sich dem Hörer mitteilt, weil jeder Ton des Stückes ausspricht was Hausegger als Leitwort vor seine gesammelten Aufsätze gesetzt hat:

„Wir wollen uns auch in der Kunst nicht deutsch gebärden, sondern deutsch sein!"

Das bekräftigen auch seine übrigen Tonschöpfungen, „Wieland der Schmied", die „Natursymphonie" und die „Aufklänge", das spricht auch aus dem Reichtum seiner Lieder und Chöre. Er ist kein Vielschreiber gewesen, denn was ihn zum Schaffen trieb, war jedesmal ein Gang zu den „Müttern", ein Niedersteigen in die Tiefen des eigenen Herzens, das erfüllt war und ist von Wahrheit, Schönheit und Güte.

Da unter den reichen Gaben, die die Natur ihm verliehen hat, auch die Kraft und Klarheit war, die ihn befähigte, die Werke anderer Meister nach seiner Art zu deuten, so vollzog sich in ihm das seltene Wunder, daß er als Dirigent mit der peinlichsten Notentreue musizieren und doch zugleich mit dem Wesen des aufgeführten Meisters sein eigenes künstlerisches und menschliches Wesen zur Geltung bringen konnte. Das gibt allen seinen Aufführungen die Note des Unvergleichbaren, dem hundertmal Gehörten bei seiner Deutung den Reiz des neuen Erlebnisses. Das macht ihn zu einem der wenigen ganz großen Dirigenten der Welt.

Welch ein Glück war es für die deutsche Jugend, daß dieser Mann dazu berufen wurde, seine Gaben und seine Erfahrung in den Dienst der Musikerziehung zu stellen, indem er die Leitung der Akademie der Tonkunst in München übernahm, welch ein Glück für die deutschen Musiker, daß er Jahrzehnte hindurch zuerst als Vorstandsmitglied, dann als erster Vorsitzender an der Arbeit des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ausschlaggebenden Anteil hatte, des Vereins, der 75 Jahre hindurch das musikalische Schaffen in unserem Vaterlande gefördert hat in Zeiten, in denen sonst kein Mensch daran dachte, irgend etwas für unbekannte Komponisten zu tun. Ich habe in diesen Ämtern viele Jahre gemeinsam mit Hausegger gearbeitet und kann wie wenige andere bezeugen, daß er selbstlos und treu der deutschen Musik gedient hat, nie nach eigenem Vorteil fragend, tausendmal die eigene Arbeit aus der Hand legend, um den

jüngeren und unbekannteren zu helfen und sie vorwärts zu bringen, dabei wohl wissend, daß es einen Dank dafür nicht gibt!

So gehörte Siegmund von Hausegger zu den Männern, die, als der Ruf laut wurde „Gemeinnutz geht vor Eigennutz" sagen durften: Ich freue mich, daß was ich mein ganzes Leben hindurch geübt habe, nun auch den anderen zur Pflicht gemacht wird!

Wir aber grüßen ihn als einen der unsrigen, der seinem Volke und seinem Stande stets Ehre gemacht hat, und wünschen ihm, daß er in ungetrübtem Glücke sich des Geleisteten erfreuen und die noch zu durchschreitende Bahn durchlaufen möge, freudig wie ein Held zum Siegen!

Deutsches Musikleben in Krakau.

Von Alfred Lemke, Krakau.

Wer heute aus dem Reich nach Krakau kommt, in die Hauptstadt des Generalgouvernements, wird kaum lange zu warten brauchen, bis er von den Litfaßsäulen die Einladung zu einer kulturellen deutschen Veranstaltung ablesen darf, sei es zu einem Konzert der Philharmonie des Generalgouvernements, zu einer Aufführung des Staatstheaters in Krakau, zu einem Kammermusikabend im Institut für Deutsche Ostarbeit oder zu einem Solistenabend im Theater der ϟϟ und Polizei, im Sommer auch zu einer abendlichen Serenade im Gotischen Hof in Krakau oder was es sonst sei. In der Tat, in Krakau blüht heute ein reiches deutsches Kulturleben, das in der verhältnismäßig kurzen Zeit von noch nicht ganz drei Kriegsjahren von den hier eingesetzten Deutschen entwickelt worden ist und sich dergestalt gewiß würdig zeigt der großen deutschen Kulturleistungen vergangener Jahrhunderte, deren Zeugen in reicher Zahl in Krakau, im ganzen Weichselraum und auch drüben in Galizien noch immer greifbar vor uns stehen. Den weitesten Raum im deutschen Kulturleben des Generalgouvernements nehmen die musikalischen Veranstaltungen ein, und es lohnt sich, die Entwicklung auf dieser Seite kulturellen Schaffens im Weichselraum zu verfolgen.

Die beiden repräsentativen Stützen des deutschen Musiklebens in Krakau stellen heute die „Philharmonie des Generalgouvernements" und das Staatstheater in Krakau dar. Die Deutschen, die im September 1939 und in den folgenden Monaten nach Krakau kamen, mußten damals viele Dinge, die ihnen im Reich selbstverständlich gewesen waren, zurücklassen. Kulturelle Veranstaltungen irgendwelcher Art gab es in der Stadt damals noch nicht, und doch ist die Sehnsucht danach gerade in jenen Tagen nicht abreißender Arbeit, die auf allen Gebieten des Lebens die ersten Grundlagen für den Aufbau in diesem Lande schaffen mußte, groß gewesen. Darum auch blieb uns allen, die wir den festlichen Abend miterlebt haben, das erste deutsche Konzert im Krakauer Theater am 16. Dezember 1939 in lebhafter Erinnerung. An diesem Tage wurde das Haus als „Deutsches Theater" in Gegenwart des Generalgouverneurs und vieler hoher Gäste eröffnet mit einem Konzert der Wiener Philharmoniker. Dieses Konzert ist dann der glückliche Auftakt zu einem reichen kulturellen Leben in Krakau geworden, das sehr bald schon auf die übrigen Städte des Generalgouvernements ausstrahlte und heute bereits auch Lemberg in seinen Kreis einbezogen hat. Das erste deutsche Konzert in Krakau ging auf die persönliche Initiative des Generalgouverneurs Dr. Frank zurück, der in der Folge immer wieder selbst einem deutschen Kulturleben in diesem Raum durch rege Förderung neue Impulse gegeben hat.

Dem Konzert der Wiener Philharmoniker in Krakau im Dezember 1939 waren zunächst am gleichen Ort verschiedene ähnliche Veranstaltungen in unregelmäßigen Abständen gefolgt, die u. a. wiederholt von Wiener Gästen und der Breslauer Philharmonie bestritten wurden. Am 7. Mai 1940 beauftragte Dr. Frank dann den Münchener Dirigenten und Pianisten Dr. Hanns Rohr, polnische Musiker zu einem Orchester in Krakau zusammenzustellen. Am 7. Juni stellte sich Dr. Rohr mit seinem Orchester in einer Abendserenade im Gotischen Hof der alten Krakauer Universität, dem heutigen Institut für Deutsche Ostarbeit, einer begeisterten deutschen Hörergemeinde mit Haydns Symphonie „Die Uhr", Schuberts h-moll-Symphonie und Webers „Oberon"-Ouvertüre vor. Tags darauf erhielt Dr. Hanns Rohr vom Generalgouverneur den Auftrag, aus ersten polnischen Künstlern des ganzen Generalgouvernements ein großes Sinfonie-Orchester zu bilden. Das Orchester, das schließlich achtzig Mitglieder, Professoren und



Hans Antolitsch
Leiter des Orchesters des Stadttheaters
des Generalgouvernements



GMD Dr. Hanns Rohr
der Schöpfer und erste Chefdirigent
der Philharmonie des Generalgouvernements
† 6. Januar 1942



Rudolf Hindemith
Chefdirigent der Philharmonie des Generalgouvernements

Zum Aufsatz: Alfred Lemke, „Deutsches Musikleben in Krakau“







Zum Aufsatz: SS-Schütze Josef von Golitschek
„60 Jungen — zwei Orchester. Die Musikschule der Waffen-SS“

Lehrkräfte ehemaliger Muſikſchulen, Kräfte der einſtigen Poſener und Warſchauer Philharmonie, des Opernhausorcheſters und des Rundfunks, zählte, erhielt den Namen „Philharmonie des Generalgouvernements". Dr. Rohr wurde zu ihrem Chefdirigenten ernannt. Zum 2. Kapellmeiſter wurde der junge Münchener Rudolf Erb, zum 1. Konzertmeiſter ebenfalls ein junges Talent, Fritz Sonnleitner aus München, in die Philharmonie berufen. Bach, Beethoven (Achte) und Brahms (1. Symphonie) ſtanden auf dem Programm des 1. Philharmoniſchen Konzertes in der Krakauer „Urania" am 14. Oktober 1940, und ergriffen lauſchten 1500 Deutſche, unter denen man auch den Generalgouverneur ſah, in dieſem ehemaligen polniſchen Großkino deutſcher Muſik.

Es hat in der erſten Zeit keinen Deutſchen im Generalgouvernement gegeben, der nicht — wo er auch eingeſetzt war — mit den ungeahnteſten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hat. Solche Hemmniſſe ſind auch der künſtleriſchen Tätigkeit Dr. Hanns Rohrs nicht erſpart geblieben. Eine Unzahl organiſatoriſcher Kleinigkeiten, mit denen ſich im Reich niemals der künſtleriſche Leiter eines Orcheſters zu beſchäftigen braucht, ja, die ſich dort auch nie dem Intendanten eines Orcheſters ſtellen würden, ſtürmten auf Dr. Rohr ein. Ein unzulänglicher Probenraum, in dem kaum das Orcheſter, geſchweige denn die Klangfülle dieſes Apparates Platz fanden, iſt nur eines von tauſend Hinderniſſen, die überwunden werden mußten und die auch überwunden worden ſind. Zum Schluß des Winters 1940/41 konnte die Philharmonie des Generalgouvernements auf eine reiche Tätigkeit zurückblicken: 20 Konzerte in Krakau und 9 in Warſchau waren das zahlenmäßige Ergebnis. Dr. Rohr iſt ein Verehrer Mozarts geweſen, und ſo nahmen die Werke dieſes Meiſters einen großen Raum in den Programmen ein. Von Beethoven waren die dritte, die ſechſte und die achte Symphonie erklungen, je eine von Schumann, Brahms und Bruckner. Als zeitgenöſſiſche Meiſter waren Pfitzner, Reznicek und Trunk beiſpielsweiſe aufgeführt worden. Von Oktober 1940 bis Mai 1941 hatten monatlich je ein Philharmoniſches Konzert, daneben zahlreiche volkstümliche Konzerte ſtattgefunden.

Die künſtleriſche Leiſtung Dr. Rohrs läßt ſich am beſten wohl damit charakteriſieren, daß er ſchon in kurzer Zeit die Philharmonie des Generalgouvernements zu einem repräſentativen Orcheſter von beſten Qualitäten entwickelt hatte, obwohl der Großteil dieſer Muſiker an das Weſen deutſcher Muſik erſt hatte herangeführt werden müſſen. So hatten beiſpielsweiſe von den 80 Mitgliedern des Orcheſters bisher erſt fünf Bruckner geſpielt. Im Sommer 1941 veranſtaltete die Philharmonie dann vier Serenaden im Gotiſchen Hof mit beſtem Erfolg.

Groß waren die Aufgaben, die ſich Dr. Rohr mit ſeinem Orcheſter für das Winterhalbjahr 1941/42 geſteckt hatte. Mitten in reichſtem Schaffen nahm ihm dann der Tod den Dirigentenſtab aus der Hand. Dr. Hanns Rohr ſtarb am 6. Januar dieſes Jahres in ſeiner Vaterſtadt München, juſt zum Abſchluß der großen Gedenkfeiern für Mozart, den Hanns Rohr beſonders geliebt und verehrt hat. Er hatte aber noch die freudige Genugtuung erleben dürfen, auch im Generalgouvernement eine Mozartwoche veranſtaltet zu ſehen, die eröffnet wurde durch die Philharmonie ſelbſt mit einer Mozart-Reger-Feier in Krakau am 8. Dezember 1941 und die zwei Tage ſpäter in Warſchau wiederholt wurde. Als Soliſt wirkte in dieſen Konzerten Siegfried Borries mit.

Das Werk, das Dr. Hanns Rohr in ſeiner Philharmonie des Generalgouvernements hinterlaſſen hat, aber lebt weiter fort und entwickelt ſich zu immer ſchöneren Leiſtungen. Am Ende dieſer Spielzeit hatte das Orcheſter acht Philharmoniſche Konzerte, ein Sonderkonzert, zwölf Volksſinfoniekonzerte und zwei volkstümliche Konzerte gegeben. Der noch zum Generalmuſikdirektor ernannte Dr. Hanns Rohr hatte davon vier Konzerte geleitet, drei Konzerte hatte ſpäter als Gaſt der inzwiſchen zum Nachfolger Hanns Rohrs beſtellte Rudolf Hindemith aus München dirigiert.

Schon in der erſten Spielzeit der Philharmonie hatte ſich die Gepflogenheit herausgebildet, zu den Philharmoniſchen Konzerten auch immer einen bedeutenden Gaſt aus dem Reich nach Krakau einzuladen. So ſind von damals noch die Begegnungen mit Profeſſor Elly Ney und Profeſſor Wilhelm Kempff und den Sängern Martha Fuchs und Julius Patzak in beſter Erinnerung. In den vergangenen Wintermonaten waren Elly Ney und Wilhelm Kempff wiederum Gäſte der Philharmonie, ferner Rosl Schmid und Karl Wingler, die

Geiger Profeſſor Georg Kulenkampff, Siegfried Borries, Waldtraut Schättler und Fritz Sonnleitner, die Celliſten Profeſſor Ludwig Hoelſcher und Liſelotte Richter, und Kammerſänger Hans Hermann Niſſen. Schon hat die Philharmonie des Generalgouvernements ihr Programm für die kommende Winterſpielzeit vorgelegt. Sie wird am 21. September mit einem Beethoven-Abend unter Mitwirkung des Pianiſten Winfried Wolf eingeleitet.

Das erſte deutſche Konzert in Krakau hatte — wie geſagt — im Theater der Stadt Krakau ſtattgefunden, das am 1. September 1940 zum „Staatstheater des Generalgouvernements" erhoben worden war. In der erſten Spielzeit 1940/41 beſaß das unter Leitung des Intendanten Friedrichfranz Stampe ſtehende Staatstheater nur ein Schauſpielenſemble. Opernaufführungen fanden gaſtweiſe ſtatt. In beſter Erinnerung ſind da ein Gaſtſpiel der Wiener Staatsoper mit Mozarts „Entführung aus dem Serail" und ein Gaſtſpiel der Königlichen Oper Florenz mit Cimaroſas „Heimlicher Ehe". Einen bedeutenden Gewinn für das Krakauer Muſikleben brachte aber das Wirken des Staatstheaterorcheſters unter Hans Antolitſch. Wie Dr. Rohr hatte Hans Antolitſch im Mai 1940 den Auftrag erhalten, ein Orcheſter zuſammenzuſtellen, das ſchließlich 35 deutſche Mitglieder zählte. Hans Antolitſch entwickelte es zu einem Kammerorcheſter, das durch feinen Schliff und Klarheit in ſeinen Aufführungen bald aufhorchen ließ. Fünf Sinfonie- und drei volkstümliche Konzerte gab das Orcheſter im Staatstheater während der Spielzeit 1940/41. Tiana Lemnitz, Rudolf Bockelmann und Hans Fideſſer waren u. a. in dieſer Zeit Gäſte des Orcheſters. Mit Beginn der Spielzeit 1941/42 nahm das Staatstheater dann mit eigenem Enſemble den gemiſchten Betrieb auf, ſodaß auch das Orcheſter, das auf 50 Mitglieder verſtärkt worden war, zu ſeiner eigentlichen Aufgabe kam. Neben einer ganzen Reihe von Operetten ſtanden Glucks „Iphigenie in Aulis", dann „Tosca", „Der Freiſchütz", „Der Waffenſchmied", Mozarts „Schauſpieldirektor" und Jan Brandt-Buys' freundliche Oper „Die Schneider von Schönau" nebſt einem Tanzabend des Balletts mit der „Puppenfee" auf dem Spielplan.

In ſteigendem Maße finden aber auch Soliſten und Kammermuſikvereinigungen zu eigenen Konzerten den Weg nach Krakau. Die Räume im gotiſchen Bau der alten Krakauer Univerſität bieten den ſchönſten Rahmen für derartige Veranſtaltungen in kleinerem Kreiſe. Es iſt ſchon nicht mehr möglich, die Namen aller derer zu nennen, die deutſche Muſik in der edlen Form der Kammermuſik nach Krakau getragen haben. Wo in Krakau aber deutſche Muſik erklingt, findet ſie den ſtärkſten Widerhall. Vom erſten Tage an ſind die Konzerte der Philharmonie des Generalgouvernements und des Staatstheater-Orcheſters und die zahlloſen kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen ausverkauft geweſen. Und deutſches Muſikleben iſt über Krakau auch früh ſchon hinausgeſtrahlt in den weiten Weichſelraum und weiter hinaus nach Galizien und hat auch überall dort Fuß gefaßt und ſich ſtark entfaltet.

60 Jungen — zwei Orcheſter.

Die Muſikſchule der Waffen-ᛋᛋ.

Von ᛋᛋ-Kriegsberichter Joſef von Golitſchek.

ᛋᛋ-PK. Am Rande der Stadt, dort wo die altertümlichen Häuschen mit ihrem vielfältigen bunten Schnitzwerk aufhören und man das neue Geſicht der Stadt faſt mit Überraſchung wahrnimmt, liegt die Muſikſchule der Waffen-ᛋᛋ. Hinter einem kleinen Vorgarten erhebt ſich das mehrſtöckige Gebäude; ein Sportplatz ſchließt ſich ſeitwärts an.

Inter arma silent musae (Unter den Waffen ſchweigen die Muſen)? Der Spruch iſt in dieſen Kriegsjahren von uns wohl oft genug widerlegt worden, widerlegt auch durch die Eröffnung dieſer Muſikſchule, die im Jahre 1941 — alſo mitten im Kriege — ſtattfand, um dem Muſik- und Trompeterkorps der Waffen-ᛋᛋ einen gründlich geſchulten Nachwuchs zu ſichern. Die Schaffung dieſer Schule zeigt, mit welchem Ernſt und welch vorausſchauender Fürſorge man hier ans Werk geht. Denn es iſt eine Arbeit auf lange Sicht, die da geleiſtet wird. In drei Jahren erſt werden Schüler dieſer Anſtalt zu ihren neuen Wirkungsſtätten bei den Regimentern

abgehen, aber ſie werden dann ein Können mitbringen, das ſie nach Beendigung der zwölfjährigen Dienſtzeit bei der Truppe befähigt, in jedem beliebigen Orcheſter zu wirken, falls ſie bei dieſem Beruf bleiben wollen.

Zum 15. Mai wurde nun der zweite Jahrgang einberufen. Damit beginnt ein neues Arbeitsjahr, und es iſt wohl an der Zeit, Rückſchau über die Erfahrungen des erſten Jahres und das Erreichte zu halten. Eine diesbezügliche Frage beantwortete der Leiter der Muſikſchule dahingehend, daß es nach einjähriger Ausbildung nunmehr möglich ſei, die Schüler bei Platzkonzerten und bei der Verwundetenbetreuung in Lazaretten einzuſetzen. Damit iſt das ſeinerzeit geſteckte Ziel für dieſen erſten Jahrgang voll erreicht.

„Welches ſind eigentlich die Vorausſetzungen für den Eintritt in die Muſikſchule?"

„Die erſte und grundſätzliche Bedingung iſt natürlich die Eignung zum Muſikerberuf. Und neben ihr muß auch die Neigung für dieſe Laufbahn gerade in der Waffen-ϟϟ vorhanden ſein. Nationalſozialiſtiſcher Geiſt iſt ſelbſtverſtändlich; auch körperlich, ſittlich und geiſtig muß der Bewerber den durch die Waffen-ϟϟ geſtellten Anſprüchen genügen. Daneben iſt vor allem gutes Gehör und ein ausgeprägtes rhythmiſches Gefühl wichtig. Aufgrund ungewöhnlich guter Leiſtungen bei der Aufnahmeprüfung kann bedürftigen Schülern auch der monatliche Beitrag von RM 35.—, der übrigens nur einen Teil der tatſächlichen Unkoſten deckt, ganz oder teilweiſe erlaſſen werden."

„Der Schüler muß alſo die Kenntnis des Inſtrumentes bereits mitbringen?"

„Es iſt klar, daß jemand, der die Neigung zur Muſikerlaufbahn hat, ſchon von Jugend auf irgendein Inſtrument ſpielen wird. Da wir aber in jedem Jahrgang ein vollſtändiges Blasorcheſter von dreißig Mann und ein ebenſo ſtarkes Sinfonieorcheſter zuſammenſtellen müſſen, iſt es praktiſch unmöglich, unter den Bewerbern immer auch die ſeltenen Inſtrumente, Fagott, Engliſch Horn uſw., anzutreffen. Hier in der Schule erwächſt dann den Lehrern in den erſten Tagen die Aufgabe, die Schüler ihr künftiges Inſtrument wählen zu laſſen. Der Wunſch des Jungen und ſeine Eignung ſind maßgebend. Jeder erhält neben dem Hauptinſtrument ein Nebeninſtrument zugeteilt, wobei im allgemeinen die Streicher ein Blasinſtrument erhalten und umgekehrt; die Verwandtſchaft der beiderſeitigen Inſtrumentengruppen wird dabei natürlich berückſichtigt. Das Klavier gilt lediglich als Hilfsinſtrument und ſämtliche Schüler werden an ihm ſoweit ausgebildet, daß ſie fähig ſind, auch ſchwierige Klavierauszüge ſtilgerecht zu ſpielen. Wir pflegen beſonders eine ſolide Technik, das ‚Vom Blatt-Spiel' und die ‚Improviſation'!"

„Sie ſagten, Hauptſturmführer, daß die Schüler teilweiſe ſchon Kenntniſſe in den betreffenden Inſtrumenten mitbringen. Ergeben ſich im Laufe des Unterrichts nicht gerade aus der Verſchiedenartigkeit der Vorkenntniſſe Schwierigkeiten?"

Der Hauptſturmführer verneint. „Dieſe Schwierigkeiten ſind nicht ſo groß, wie man annehmen könnte. Im Gegenteil, ich möchte ſagen, daß der Leiſtungsunterſchied manchmal geradezu ein Vorteil iſt. Der Unterricht am Inſtrument iſt ſowieſo Einzelunterricht und wird jeweils mit den Anfangsgründen begonnen. Wenn nun nach den erſten Wochen die Ausbildung im Zuſammenſpiel beginnt, erweiſen ſich die Schüler mit beſſerer Vorbildung als das Rückgrat des Orcheſters. Es tritt alſo eher eine Förderung der wirklichen Anfänger ein."

Damit haben wir das Thema des Unterrichts an der Muſikſchule angeſchnitten. Neben der Ausbildung in den ſchulwiſſenſchaftlichen Fächern (Reichskunde, Deutſch, Mathematik, Geſchichte und Erdkunde) ſteht der Unterricht in den Muſikfächern im Vordergrunde. Eine Reihe von hauptamtlichen Lehrern widmet ſich hier den Schülern; außerdem ſtehen aber auch die Kammermuſiker des Staatstheaters als Lehrkräfte zur Verfügung. So hat jeder Schüler Gelegenheit, bei einem anerkannten Fachmann in der Woche je eine Stunde an ſeinem Hauptinſtrument, eine halbe Stunde am Nebeninſtrument und eine halbe Stunde am Klavier ausgebildet zu werden. Im Gruppenunterricht wird Muſiklehre, Gehörbildung, rhythmiſche Erziehung, Fachkunde und Muſikgeſchichte vorgetragen. Chorſingen und Orcheſterübungen vervollſtändigen die Erziehung. Außerhalb dieſer Lehrſtunden liegen die vielen Übungsſtunden, ſodaß den ganzen Tag das Muſizieren kaum eine Minute abreißt.

Nur in der Mittagszeit löſt das zwar unmelodiſche, aber doch immer ſympathiſche Klappern der Teller dieſe Harmonien ab. Die Schüler ſitzen in ihren grauen Uniformen im Speiſeſaal.

Das Essen entspricht der Kasernenverpflegung, es ist gut und reichlich. Die 14- bis 16jährigen Jungen unterhalten sich über das große Haus, in das sie übersiedeln sollen. Dann wird das bisherige Haus der Musikschule nur noch als Stabs- und Lehrgebäude benützt, während alles andere in das neue Internat übersiedelt, zu dem ein Park mit neun Morgen Wiese gehört.

Daß in der gesamten Schule militärische Zucht und Ordnung herrscht, ist selbstverständlich. Was aber das Besondere an dieser Art Musikerziehung ist, offenbart sich dem Besucher erst im Rückblick, wenn sich die vielen Einzeleindrücke zu einem Gesamtbild fügen. Das ist das Wesentliche: daß hier nicht Virtuosen gezüchtet werden, sondern eine gute handwerkliche Grundlage geschaffen wird, aus der bei entsprechender Anlage einmal das Künstlertum erwachsen kann. Auch der Weg zur Musikhochschule steht dem begabten Schüler der Anstalt späterhin einmal offen und damit der Weg zur Musikführerlaufbahn in der Waffen-SS. Das Grundprinzip der Waffen-SS gilt auch hier, daß jegliches Führertum nur aus Leistung und Charakter seine Berechtigung erhält, ohne Rücksicht auf genossene Schulbildung oder Herkunft.

Zwei Kantaten von Hans Ferdinand Schaub: „Den Gefallenen" und „Ein deutsches Tedeum".

Von Jos. Achtelik, Leipzig.

In gewaltigen Geburtswehen windet sich Europa, die große, glückliche Zukunft zu gebären. Seit 1100 Jahren trägt Deutschland, das Herz Europas, den Hauptanteil an der Entwicklung einer geordneten Form des Zusammenlebens der europäischen Völker. Voraussetzung zur Schaffung dieser Form war die Schaffung eines formvollendeten Deutschen Reiches, die Zusammenfassung aller Deutschen zu einem großdeutschen Reich. Die Kämpfe der germanischen Völker gegeneinander, der 30jährige Krieg, der 7jährige Krieg, der Krieg 1870—71, der Krieg 1914—18 waren notwendige Etappen auf dem Wege zur Bildung des großdeutschen Reiches und zur Zusammenfassung Europas.

Welchen Niederschlag hat dieser 1100jährige Geburtsschmerz Europas in der innerlichsten, unmittelbarsten aller Künste, in der Musik, gefunden? Die nord-germanischen Völker schenkten ihren europäischen Brudervölkern eine gemeinsame Gefühlssprache: die mehrstimmige Musik, die in tausendjähriger Entwicklung Gemeingut Europas wurde, zwar den Charakter eines jeden Volkes in besonderer Ausdrucksart wiederspiegelnd, dennoch aber dem gemeinsamen natürlichen Grundgesetz, dem den Germanen eingeborenen Harmoniegesetz unterworfen. Dieses Gesetz formte zunächst die griechisch-orientalische Einstimmigkeit um zu einer germanisch-europäischen Einstimmigkeit, die ihren Ausdruck fand sowohl in dem heutigen Bekenntnislied: „Ein feste Burg . . .", als auch in den kernigen Landsknechtliedern, die wackere Kämpen sich selber schufen, als auch in den Minneliedern, die dem Gemüt in drangvoller Zeit sein Teil gaben, als auch heute wieder in den Gesinnungs- und Bekenntnisliedern der deutschen Jugend, die trutzig, kernig und dennoch gemütvoll ihre Sehnsucht nach einem starken, reinen, einigenden und beglückenden Deutschland in den Geist und das Herz des Volkes hämmern wollen. Tausendjährige volksverbundene Einstimmigkeit!

Die Mehrstimmigkeit entwickelt sich abseits von dem großen Volksgeschehen, in der Stille, den reifen Meistern zu unendlichen Versuchen und Erwägungen vorbehalten. Aus diesem Grunde künden keine großen Meisterwerke von der Not der Volkwerdung, vom politischen Geschehen früherer Jahrhunderte. Messen und Oratorien überirdischen, religiösen Inhalts gaben geistige Erhebung; Opern und Singspiele schufen Beglückung und Zerstreuung. Die Zeit der Erfüllung war noch nicht gekommen. Erst nachdem Schütz und Bach den hohen Vokalstil und das 19. Jahrhundert den hohen Instrumentalstil zur heutigen Höhe entwickelt haben, ist die mehrstimmige Musik befähigt, alles das auszudrücken, was des Menschen Herz und Geist bewegt und befähigt, sich in das große Volksgeschehen einzugliedern.

Hans Ferdinand Schaub, Schüler Humperdincks und musikalischer Erzieher der Kinder Humperdincks, darf als einer der ersten bezeichnet werden, der in hoher künstlerischer Form und trotzdem in einer dem Volke verständlichen musikalischen Sprache, fern jedem Experiment, in seinen beiden Kantaten das zum Ausdruck bringt, was das deutsche Volk und die übrigen wachen Völker Europas heute am tiefsten bewegt.

Der 6 Nummern umfassenden und nur 35 Minuten beanspruchenden Kantate „*Den Gefallenen*" legt Hans F. Schaub Worte (die hier nur in Stichworten gegeben sind) folgender Dichter zugrunde: 1. Walter Flex: „Ihr toten Brüder, jenseits der tiefen Nacht! . . . Schickt uns zur Antwort Kräfte der Ewigkeit!"; 2. Aus der Edda: „Besitz stirbt, Sippen sterben . . . ewig lebt: des Toten Tatenruhm" und Baldur von Schirach: „Sie haben höher gelitten, als Worte sagen . . . die

Türme aber ihrer Treue ragen uns allen mitten im Land"; 3. Herbert Böhme: „Lang ist die Reihe der Hügel . . . zogen tausend von Brüdern durch das nächtliche Tor, nur ein Wort auf den Lippen, nur ein Wort noch im Ohr: Deutschland! — Deutschland, wir glauben an dich . . ."; 4. Ferdinand Oppenberg: „Heilig die Namen derer, die für uns starben! . . . Alle, die fielen, leben in uns und werden in uns wieder Taten . . ."; 5. Rainer Schlösser: „Nun senkt das Haupt vor diesen stummen Steinen . . ." und Baldur von Schirach: „. . . Wer nicht an euren Leichen gelobte euch zu gleichen, der ist kein Kamerad!"; 6a. Otto Preuß: „Wie wir liegen: zerschossen, zerrissen, durchsiebt, so haben wir unser Land geliebt . . ." und von einer Kriegergedenktafel: „Daß eure Mühlen wieder mahlen und eure Augen wieder strahlen . . .: Gott hat es gewollt und geboten, . . . wir habens getan, wir Toten"; 6b. E. von Wildenbruch (in einer gewaltigen Chorfuge): „Sterben ist nur eines Tages Enden . . . Nie entschläft, wer einmal wach gelebt . . . Vor dem Ewigen ist alles Gegenwart und ewiges Heut!"

In dieser Kantate, die in düsterem f-moll beginnt und in strahlendem F-dur schließt, hat unser Schmerz über die gefallenen Brüder seinen Ausdruck gefunden, aber nicht der Schmerz der Verzweiflung, sondern der Schmerz der deutsch-europäischen Geburtswehen, aus dem die Gewißheit der sonnenhellen Zukunft, eines ewigen Deutschland aufklingt: „Alles Gegenwart und ewiges Heut!"

Die zweite, Gustav Bosse zugeeignete Kantate: „*Ein deutsches Tedeum*" singt von dem nie versagenden Vertrauen des deutschen Volkes in die Gerechtigkeit der Vorsehung, die denen hilft, die für Wahrheit, Freiheit und Recht, für die Erfüllung ihres Volkstums kämpfen. Diese Kantate dauert ungefähr 60 Minuten und ist in zwei Teile mit je sechs Nummern gegliedert. Sie beginnt in c-moll und schließt in der bejahenden Sonnen- und Menschentonart C-dur. Die Texte sind von Kurt Haefeker zusammengestellt nach Dichtungen von: 1. Hannes Kremer: „Herrgott, Du, der Du die Völker geschaffen hast . . . wir wissen, daß wir kämpfen müssen . . . Wir wollen das Leben unseres Volkes niemals verlöschen und sein Blut niemals verderben lassen . . ."; 2. Otto Fersch: „Herrgott, wir danken Dir . . . Wir haben Dich nicht vergessen . . . Hilf uns stark zu bleiben . . . Den Kampf fürchten wir nicht!"; 3. Baldur von Schirach: „Ihr sollt brennen nicht wie Asketen . . . nein! Wie Soldaten, die tief in Gräben Gebete leben durch ihre Taten!"; 4. Werner v. Hofe: „Beten heißt Werken und Schweres wagen, heißt: Taten vor Gottes Augen tragen . . . Betet! es ist unendlich viel zu tun"; 5. Ernst Leibl: „Und ward die Faust uns schwach von Schwielen, wir glaubten unsern ew'gen Zielen . . . Und hofften tief in harter Schmach auf Deutschlands Sonnenwende . . . Die Spreu zerstob, uns blieb im Siebe der Not des Kornes Spende. Ans Werk! Der Acker harrt! Streut's segnend ins Gelände"; 6. H. J. Nierentz: „Herr im Himmel, sieh uns an . . . nimm das Dunkel aus dem Lande. Sieh es an: Es sprengt die Bande, blühend vor Dein Angesicht!" 7. Hans Baumann: „Herrgott, Du bist im Himmel groß, doch größer noch auf Erden . . . Erst schaffst Du Licht aus dunklem Schoß, dann läßt Du Menschen werden . . ."; 8. Emil Gött: „Über allen Wolken bist Du, o Sonne! Über aller Nacht ist Licht! . . . Erhebe Dich, Mensch, und verzage nicht!"; 9. Anne Marie Koeppen: „Herr, laß' uns unsre Wachsamkeit. Die Zeit zum Schlafen ist vorbei . . . Herrgott, mach' Deine Deutschen hart!"; 10. Hermann Claudius: „Herrgott, steh dem Führer bei! — Herrgott, steh uns allen bei, daß sein Werk das unsre sei, unser Werk das seine sei! Herrgott, steh uns allen bei!"; 11. A. Ebert: „Wir wollen frei bewahren den Boden, der uns trug . . . Wir wollen treu verwalten, was deutscher Brauch bewahrt . . . Wir wollen männlich ehren den Herzog, der uns führt . . . So wolle Gott nun schauen auf Führer, Volk und Land! Wir wollen weiter bauen und kämpfend fest vertrauen auf seine starke Hand".

Beide Werke sind bei N. Simrock-Leipzig erschienen. Sie enthalten kurze Orchestersätze, Sätze für vier- bis siebenstimmigen gemischten Chor und zwei- und vierstimmigen Männerchor, Sologesänge für Sopran, Alt und Bariton. An musikalischen Formen sind vertreten die Urform (a+b), die Periodenform (a+a), die Barform (a+a+b), die Gegenbar-Dacapoform (a+(b+b)+a), die Dacapoform (a+b+a), die Bogenform (a+b+c), die durchkomponierte Strophenform, eine einfache Chorfolge und eine Doppelfuge für Chor. Der Satz der Sing- und Instrumentalstimmen ist mustergültig, klangvoll, klug ausgewogen, dabei frei von erheblichen Schwierigkeiten, durchweg harmonisch, in den Fugen harmonisch-kontrapunktisch, also stets auch dem Volk verständlich. Die Klarheit der Instrumentation stützt durchweg die Gesänge und verteilt Licht und Schatten den Texten entsprechend. So hätte denn die höchste musikalische Meisterkunst ihren Anschluß an das Zeitgeschehen gefunden, nicht als „Kunst nur für die Künstler", nicht als rhythmische Deklamation auf verschiedene Tonhöhen ohne Rücksicht auf singbare melodische Gestaltung, sondern mit ansprechender Melodieführung, mit Ausschöpfung aller harmonischen, rhythmischen, dynamischen und klanglichen Möglichkeiten, die ein großer Chor, ein großes Orchester mit Harfe und der kultivierte Sologesang zu bieten haben. Der Kantatenkomposition ist dadurch der Weg gezeigt in das neue, reine und heilige deutsche Reich.

Bei Hamburger Staatsakten fanden beide Werke ihre erfolgreiche Uraufführung. Der Reichsstatt-

halter von Hamburg ernannte Hans Ferdinand Schaub zum Staatskomponisten und bot ihm die Möglichkeit, in Zukunft ganz seiner schöpferischen Tätigkeit zu leben. Herzlich beglückwünschen wir Hans Ferdinand Schaub hierzu. Der Komponist arbeitet jetzt an einer Oper. Erwartungsvoll sehen wir diesem neuen Werke entgegen.

Bayreuther Kriegsfestspiele 1942.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Es waren dieselben Werke wie in den beiden Vorjahren, aber in anderer Anordnung und mit teilweise neuer Besetzung von Haupt- und Nebenrollen. Vom 9.—27. Juli fanden 12 „Holländer"- und 4 „Götterdämmerung"-Vorstellungen statt. An und für sich widerspricht die Einzelaufführung eines Ring-Dramas zumal in Bayreuth dem Willen des Schöpfers, aber sie ist durch die besonderen Umstände entschuldbar, weil jeder Besucher doch nur einer einzigen Vorstellung beiwohnen darf. „Walküre" hätte sich zu diesem Behuf besser geeignet als die „Götterdämmerung", weil diese Kenntnis des ganzen Rings voraussetzt und hohe Anforderung an die Zuhörer stellt, von denen manche körperlich Behinderten bei einer so langen Sitzung sehr angestrengt werden. Die Vorträge von Otto Daube und Professor Zimmermann suchten den Teilnehmern das Verständnis der „Götterdämmerung" zu ermöglichen. Vom 12. bis 16. August folgte ein vollständiger geschlossener Ring, der in der Zwischenzeit vom 28. 7. bis 10. 8. gründlich vorgeprobt werden konnte. Dieser Ring erhielt dadurch eigenartiges Gepräge, daß er ausschließlich vor Verwundeten gespielt wurde, denen zugleich mit dem viertägigen Festspiel ein mehrtägiger Erholungsurlaub vergönnt war, die also den vollen Zauber von Bayreuth erleben durften. Zu dieser Ringfahrt kamen Gäste aus allen Teilen Deutschlands, nicht in Sonderzügen, sondern einzeln. Es war eine Auslese von solchen, die genügende Voraussetzungen zum Verständnis der Meisterkunst besaßen.

Die Abhaltung der Festspiele wird dadurch wesentlich erleichtert, daß die Berliner Staatsoper, die den Hauptteil der Mitwirkenden stellt, bestrebt ist, Wagners Werke stilvoll aufzuführen, so daß es in Bayreuth nur noch der letzten Feile bedarf. In Berlin wie in Bayreuth waltet Staatsrat Tietjen des hohen Amtes der Überlieferung. Von den neu Verpflichteten können hier nur einige Hauptdarsteller erwähnt werden: Set Svanholm, der Schwede, der in Salzburg 1938 als Tannhäuser und Walter Stolzing sich so erfolgreich einführte, daß er seitdem an viele Theater zu Gastspielen berufen wurde, empfing in Berlin seine stilgemäße Vorbildung für Bayreuth. Seine Stimme ist umfangreich, heldisch gefärbt, seine Darstellung ausgezeichnet. Siegfrieds Tod gestaltete er wahrhaft erschütternd. Ausgezeichnet war auch sein Erik. Jugendlich schlank wird er ein vorzüglicher Jung-Siegfried und Parsifal werden. Als Waltraute kam Camilla Kallab (Leipzig) mit prächtiger Erscheinung, wohl ausgeglichener Tongebung, tief empfundenem Ausdruck und musterhafter Textaussprache. Friedrich Dalberg (Leipzig) verkörperte einen schicksalhaft dämonisch unheimlichen Hagen. Gutrune und Gunther waren durch Else Fischer (Dessau) und Egmont Koch (Duisburg) vertreten. Paula Buchner (Berlin), die in Bayreuth schon einmal die Kundry gesungen hatte, war im geschlossenen Ring Brünnhilde. Dank der großen, herrlich quellenden Stimme von blühendem Wohlklang und der beseelten Darstellung gelangte die Entwicklung der Wunschmaid zum liebenden Weib und zur Rächerin zu voller Wirkung. Erich Zimmermann überraschte als geistvoll flackernder Loge in Gesang und Spiel. Der berühmte Mime erwies eine beispiellose Wandlungsfähigkeit. Im Holländer stellte sich Joel Berglund, ebenfalls ein Schwede aus Stockholm, vor, durchaus eigenwüchsig in Klangfärbung und Ausdruck; sodann Paula Baumann (Karlsruhe) als Senta, die sie als fremd und verträumt in der behaglichen Umwelt des väterlichen Heims auffaßte und darstellte. Auch unter den Rheintöchtern, Walküren und Nornen, Riesen und Zwergen begegneten einige neue Namen. Mit großer Spannung sah man einem neuen Dirigenten im „Holländer" entgegen: dem Generalmusikdirektor Richard Kraus aus Halle, dem Sohn des unvergeßlichen Ernst Kraus, der 1899 bis 1909 der Bayreuther Siegfried war. So wuchs er, der bereits unter Siegfried Wagner als musikalischer Mitarbeiter in Bayreuth wirkte, im rechten Geiste des Wagnerschen Kunstwerks auf und erwies

seine als Kapellmeister in Kassel, Hannover, Stuttgart, Halle gewonnene Befähigung erstmals an geweihter Stelle mit bestem Gelingen. Er bringt die Vorbedingungen mit, die zur Tätigkeit am Pult des Bayreuther Orchesters nötig erscheinen. Desgleichen führte sich der Chorleiter Gerhard Steeger (Berlin) als würdiger Nachfolger von Hugo Rüdel ein. So sind also die Festspiele des dritten Kriegssommers dadurch ausgezeichnet, daß sie den Kreis der Mitwirkenden, also den so erwünschten Bayreuther Nachwuchs, erweiterten. Das ist für die Zukunft von größter Wichtigkeit und zeugt dafür, daß auch auf diesem Gebiet kein Stillstand eintritt.

An Stelle des früheren „Festspiel-Führers" erschien 1942 eine Bayreuth-Nummer der Zeitschrift „Bayerland", nach Inhalt und Ausstattung reichhaltig und hochwertig. Oberbürgermeister Dr. Kempfler schrieb über Bayreuth, die Stadt R. Wagners, Dr. K. H. Kröplin über die Geschichte des Festspielhauses und der Festspiele, Professor Staffen über das Haus Wahnfried, Archivdirektor Dr. Strobel über die Richard Wagner-Forschungsstätte, Sofie Rützow über die Richard Wagner-Gedenkstätte, Dr. C. von Westernhagen über Sinn und Wesen des Bayreuther Kulturgedankens, Hermann Opper über die Kriegsteilnehmer der Spiele. Alle diese Beiträge bieten mit 78 Ansichten und Handschriftnachbildungen dem Besucher schöne Erinnerung und jedem Benutzer lebendige Anschauung über die Spiele und alle Sehens- und Denkwürdigkeiten der Gauhauptstadt, die durch Richard Wagner Weltgeltung erlangte. Das Heft hat künstlerische und wissenschaftliche Bedeutung, eine wirkliche Bereicherung des Schrifttums über den Meister.

Dr. Ley wohnte der Eröffnungs- und Schlußvorstellung bei und schrieb in der „Bayerischen Ostmark" über Bayreuths kulturelle Sendung; er nannte die Stadt „eine Hochburg der Kunst und Feste deutscher Kultur" und meinte, das dritte Reich habe das Vermächtnis des Meisters, das Festspiel weiten Volkskreisen zugänglich zu machen, in bisher noch nie erreichtem Maße erfüllt.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Sommerpause bietet Gelegenheit, in der Berliner Musikchronik zurückzublättern und manche Veranstaltung zu erwähnen, die durch die Kunstwochenberichte zurückgestellt werden mußte.

Die „Volksoper" bescherte eine sehr fleißige und sorgsame Neuinszenierung der „Lustigen Weiber". Aus Hans Hartlebs Regie sind als wesentliche Gesichtspunkte die humorvolle Auflockerung des Spiels durch eigene Einfälle und sein volkstümlich zweckhaftes Verdeutlichungsbestreben hervorzuheben. Überall walteten Geschmack und Kunstsinn, so in der wohlüberlegten Steigerung des Finale ohne Überladung der Szene. Walter Kubbernuß als Bühnenbildner von Stil und Gepflegtheit brachte das Kunststück fertig, die beiden Häuser der Herren Fluth und Reich samt dem dazwischenliegenden Garten gleichzeitig auf die Bühne zu bringen, und damit ein Bild einzusparen. Willi Sahler, Irma Beilke, Emma Klara Kirchner, Maria Cornelius und Wilhelm Schmidt nebst Franz Stumpf boten unter Hanns Udo Müllers erfreulicher Stabführung gute Leistungen.

Im „Deutschen Opernhaus" errangen Hans Batteux und Emil Preetorius mit ihrer Neuinszenierung des *Verdi*schen „Maskenballs" verdiente Anerkennung. Kennzeichnend war die Aufhellung der Szene selbst bei dem im allgemeinen düsteren Bild der Wahrsagerin, dazu die Verlegung des Finale in eine von Masken überfüllte Parklandschaft. Vasso Argyris, Hans Reinmar, Bertha Stetzler verhalfen zu künstlerischem Genuß, beachtenswert klar und gehaltvoll war Arthur Rothers Stabführung.

Erhebliches Aufsehen erregte eine Reihe von Gastspielen der Opernsängerin Franca Somigli, bekannt aus der letzten Stagione des Teatro Reale aus Rom, in der Berliner Staatsoper. Ihre Auffassung der „Salome" war so eigen und fesselnd, daß man mit Recht von einer kleinen Sensation sprechen durfte. Ihr starker Ausdruck, der die Verworfenheit der Bühnenfigur einseitig betonte, schreckte vor keiner Konsequenz zurück und führte in Bezirke des Grauenhaften, der Dämonie. Ihre geschmeidige, von hoher Leuchtkraft erfüllte Stimme entsprach allen Erwartungen.

Im Konzertleben sei eines Kompositionsabends von *Ernst Pepping* gedacht. Der Weinheber-Chorzyklus „Das Jahr" ist eines der schönsten, tiefstgehenden Werke der Chorliteratur — das spürt man immer wieder. Wie prägnant der Ausdruck, wie groß und erhebend die Einfachheit der Mittel. Man muß von einem entsinnlichten Ethos sprechen — reine, musikalische Gläubigkeit! Sehr im Gegensatz hierzu stand gesinnungsgemäß die Uraufführung von *Peppings* Bänkelliedern „Lob der Trä-

nen". Es war eine Parodie, an die zuviel künstlerischer Ernst verschwendet wurde. Am einheitlichsten erschien die „Ballade" — ein immerhin noch sehr gehaltvoller Ulk. Gedankenreiche Schwere wohnt in der uraufgeführten Orgel-Chaconne, von Fritz Heitmann würdig vorgetragen. Bewundernswert die choristische Leistung der hervorragenden Singgemeinschaft der Berliner Kirchenmusikschule unter Gottfried Grote.

Überreich war das künstlerische Ergebnis der Solistenabende, über die hier nur summarisch unter Berücksichtigung einzelner Höhepunkte berichtet werden kann. Besonders groß ist die Zahl der Pianisten. Sehr in den Vordergrund gespielt hat sich der begabte Gerhard Puchelt. Namen wie Walter Rummel, Karl August Schirmer, die sich Erfolge sicherten, sind nicht mehr unbekannt. Auch Walter Bermel, dessen solistischer Vergangenheit nur mit Achtung gedacht werden kann, ließ sich wieder einmal hören und überzeugte von seinem Fleiß. Zwei große zyklische Veranstaltungen verdienen lebhafte Zustimmung: Richard Laugs, der an acht Abenden sämtliche Klavierwerke von *Beethoven* vortrug, und Leo Petroni, der sich mit Michael Raucheisen zur Darbietung einer Konzertreihe „Die Entwicklung der Violinsonate", ebenfalls in acht Veranstaltungen verband. Es scheint, daß der künstlerische Ehrgeiz in der Erzielung von Höchstleistungen im Wachsen begriffen ist. Und das ist ein gutes Zeichen für die Betreuung des Musiklebens zumal im Kriege.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Aus der abgelaufenen Spielzeit ist noch kurz über einiges nachträglich zu berichten.

Wieder hat die „Kindersingschule" der städtischen Musikschule in einem festlichen Singen unter dem Motto „Tagewerk und Abendfeier", das von 700 Kindern ausgeführt wurde, Proben der vorbildlichen erzieherischen Arbeit und der erfolgreichen Disziplin gegeben, die Franz Burkhart dort ausübt. Er ließ alte Volksweisen teils a cappella, teils mit einer geschmackvoll angepaßten Instrumentalbegleitung, sei es ein- oder mehrstimmig oder auch mehrchörig, vorführen, zur sichtlichen Freude der Kleinen und nicht minder der Zuhörer. Für die Zukunft und das dauernde Lebendigbleiben der Musik in den Gemütern der Jugend ist damit ein wesentlicher Antrieb gegeben. Das Verdienst Burkharts und seiner Schule muß ebenso hoch eingeschätzt werden, wie etwa das von Gottfried Preinfalk bei der musikalischen Ausbildung seines HJ-Chores.

An einem „Rumänisch-deutschen Abend" wurden durch Valentina Cretoi und den Tenor Petre Munteanu vorwiegend rumänische Volkslieder, von heimischen Bearbeitern gut gesetzt und harmonisiert, und von Max Kojetinsky feinfühlig begleitet, neben einigen Kunstliedern sehr vorteilhaft zum Vortrag gebracht. — Auch die ungarischen modernen Stücke, die uns in einem besonderen Konzert zeitgenössischer ungarischer Musik vorgeführt wurden, lassen als Grundlage das volkstümlich melodische Element erkennen. Neben *Bela Bartók* und *Zoltán Kodály,* die als die eigentlichen Erneuerer der national-ungarischen Volksmusik gelten dürfen, waren noch die Komponisten *Zoltán Pongrácz, Ferenc Farkas, Jenö Vecsey, Sandor Veress* und *Ernst von Dohnányi* mit ihren, gleichfalls aus dem Nationalboden geschöpften, aber kunstvoll ausgearbeiteten Stücken vertreten. Die Ausführenden, der Geiger Sandor Vegh, allein und mit seinem Vegh-Quartett, der Pianist Ernö Daniel, die Sängerin Etelka Banlaky und Alice von Nagy als Begleiterin am Flügel vermittelten in dankenswerter und durch lebhaften Beifall anerkannter Weise die Kenntnis dieser urwüchsigen Musik.

Von Wiener zeitgenössischen Tondichtern war einiges Neue zu hören: eine sehr melodische Violinsonate von *Norbert Sprongl,* schön durch gegensätzliche thematische Behandlung bereichert; Lieder von *Ernst Ludwig Uray,* die Else Böttcher zur vollen Wirkung ihrer lyrischen Eigenart brachte, und das Klarinettensextett von *Rudolf Radlingmayr,* ein sicher geformtes, gleichfalls von Melos überströmendes, wirkungsvolles Werk. — Eine ausgesprochen lyrische Begabung ist auch *Erik Werba,* wie er durch einen Zyklus von Frühlingsliedern bewies, den Fritzi Margaritella in einem Kompositionsabend der Mozartgemeinde vorzüglich interpretierte. Neben *Joseph Marx* und *Friedrich Reidinger,* die auf diesem Felde längst bekannt und genannt sind, kamen noch *Hellmuth Strasser* und *Max Kojetinsky* mit beachtenswerten Gesängen zum Vortrag; die letzteren sang Herbert Klomser in seiner bekannt vornehmen Art. Außerdem brachte das reiche Programm sechs modern harmonisierte Episoden von *Aristides von Manowarda,* eine Klaviertokkata mit Fuge von *Hellmut Schiff* und eine Cellosonate von *Heinrich Simbringer* zu verdientem Erfolg.

Das Orchester des NS-Lehrerbundes, von seinem Dirigenten Walter Tschoepe sachkundig geschult und auf respektable Höhe gebracht, trat abermals erfolgreich vor die Öffentlichkeit: mit der Sinfonia in D-dur von *Joh. Christ. Bach* und der früher *Beethoven* zugeschriebenen „Jenaer" Sinfonie, dazwischen sogar mit einer Neuheit, nämlich der viersätzigen „Symphonischen Musik

für Streicher" von *Robert Lach*, die wie alle Werke dieses fruchtbaren Komponisten durchaus im Melodischen wurzelt und eine starke lyrische Klangfülle erzielt, für die Komponist und Dirigent aufrichtigen starken Beifall entgegennehmen konnten. Mit *Mozart, Schubert, Schumann* und *Brahms* erspielte sich der Pianist August Göllner einen Sondererfolg. — Ein neues Werk des fruchtbaren jungen Komponisten *Ernst Tittel*, sein zweites „Konzert für Streicher und Orgel", schwungvoll gearbeitet und voll kontrapunktischen Lebens, hatte Anton Konrath mit Kurt Rapf als prächtigem Orgelsolisten in einem seiner Sonntag-Sinfoniekonzerte durch die Uraufführung zu Erfolg gebracht.

Von der Besprechung der vielen Solistenkonzerte muß ich wegen der Knappheit des Raumes Abstand nehmen.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Musikalien:

Carl Gerhardt: „Der Tod fürs Vaterland". Hymne für zwei vierstimmige gemischte Chöre nach Worten von Friedrich Hölderlin. 20 S. Rm. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Albert Jenny: Missa brevis für vereinigte Ober- und Unterstimmen (auch durch zwei gleiche Stimmen ausführbar) und Orgel. Gebr. Hug & Co., Zürich — Leipzig.

Jost Kaufmann: Inveni David. Offertorium für vierstimmigen gem. Chor und Orgel. Gebr. Hug & Co., Zürich — Leipzig.

Ernst Pepping: „Lob der Träne" oder „Der Welten-Lauf". Deutsche Bänkellieder für vierstimmigen Chor. 40 S. Rm. 3.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Rehberg: Sonate für Violine und Klavier in c-moll. Werk 11. Gebr. Hug & Co., Zürich — Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

RUDOLF GERBER: Christoph Willibald Ritter von Gluck. Mit 41 Notenbeispielen und 23 Abblidungen. In der Reihe: Unsterbliche Tonkunst, Lebens- und Schaffensbilder großer Meister. Herausgegeben von Dr. habil. Herbert Gerigk. 136 S. Rm. 3.30. Athenaion-Verlag, Potsdam 1941.

Rudolf Gerber gibt uns mit diesem Buch eine zuverlässige und des großen Gegenstandes würdige Gluckdarstellung, die, auf eindringende Überprüfung des bisherigen Forschungsstandes und neue eigene Forschungen gegründet, die Fülle des Stoffes knapp und sachlich zusammendrängt. Nach einem Bericht über die Familiengeschichte der Gluck ist der Hauptteil des Buches dem Leben und Schaffen des Meisters gewidmet. Eine kurze Betrachtung von Werk und Persönlichkeit, Literaturhinweise und ein Werkverzeichnis schließen es ab. Notenbeispiele und Bilder bieten gutgewähltes Anschauungsmaterial. Wie hier in dem vorgeschriebenen Rahmen des Buches ein neues Gluckbild gezeichnet und mit dem geschichtlichen Wesen der bleibende Wert der musikalischen Schöpfungen hervorgehoben wird, insbesondere ihr deutscher Charakter und erstmals auch das Naturhafte, Leidenschaftlich-Gefühlsstarke neben den bisher zu einseitig betonten rationalistischen Zügen: das gibt dem Buch besondere Bedeutung und weckt den Wunsch, der Verfasser möchte uns überdies eine ausführliche Darstellung des Gluckschen Lebenswerkes schenken, in der sich vieles, was jetzt nur mit wenigen Worten zu umreißen war, noch mehr zur Vertiefung des Verständnisses der einzelnen Werke auswerten ließe.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

CARL MARIA BRAND: Die Messen von Joseph Haydn. Band 2 der Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 548 S. Würzburg 1941.

Begeisterte Verehrung für Haydns Musik, die religiöse Haltung des strenggläubigen Katholiken und eine offenbar von Arnold Scherings „Entschlüsselungen" angeregte Phantasie geben diesem Buch ein sehr persönliches Gepräge. In dem eifervollen Bemühen, den Messen Haydns gegen die Anfeindungen der Cäcilianer zu der gerechten Würdigung zu verhelfen, die ihnen bislang auch von Seiten der Wissenschaft noch nicht zuteil wurde, ist die Darstellung sehr ausführlich und breit angelegt. Der bleibende Wert des Buches liegt vor allem in der sorgfältigen Erhellung der Geschichte der Messen, weniger in den Deutungsversuchen. Verkennt doch der Verfasser bei all seiner Haydn-Begeisterung seltsamerweise sogar Haydns bekannte Antwort auf die Frage, warum seine Messen so fröhlich klängen: „Weil ich unbeschreiblich froh werde, wenn ich an Gott denke" — Brand hält das für eine witzige und ironische Abfuhr des Fragenden durch Haydn! Und als Goethe, da ihm Zelter von jener Antwort Haydns berichtete, „die hellen Tränen aus den Augen liefen", sei das „selbstredend" ein „befreiendes Lachen" über die witzige Abfuhr gewesen, die noch heute zu „schallendem Heiterkeitsausbruch" anregen könne! Einem solchen Heiterkeitsausbruch wären dann folgerichtig auch die Tränen Fausts beim Glockenklang und Chorgesang der Osternacht zuzuschreiben!!

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

HERMANN MEYER: Orgeln und Orgelbau in Oberschwaben. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, 54. Band, 1941, S. 213—360.

WALTER SUPPER und HERMANN MEYER: Barockorgeln in Oberschwaben. Die Geschichte, Beschreibung und Würdigung der auf württembergischem Boden noch vorhandenen Orgeln von Gabler, Höß und Holzhay. 168 S. mit 19 Tafeln Mensuren und 24 Tafeln mit 70 Bildern. 1942. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Diese beiden Veröffentlichungen, die sich nur zum Teil überschneiden, hauptsächlich aber ergänzen, erhellen den oberschwäbischen Orgelbau, aus dem die Forschung bisher nur Teilgebiete wie vor allem das Wirken der Hauptmeister Riepp und Gabler herausgegriffen hatte, in willkommener und verdienstvoller Weise. Hermann Meyer gibt in der erstgenannten Arbeit einen Gesamtüberblick über das oberschwäbische Orgelbauwesen von den mittelalterlichen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Auch Nebengebiete wie der Augsburger Orgelautomatenbau und die Stellung des Orgelbaus als freie und doch gegen die Kistlerzunft nicht immer leicht abzugrenzende Kunst werden dabei aufschlußreich beleuchtet. Einige 40 Orgeldispositionen und Bilder von zwei Augsburger Orgeln Marx Günzers sowie der Orgelbauer J. Fr. Schmahl, K. J. Riepp und J. N. Holzhay sind beigefügt.

In dem zweitgenannten Buch gibt Walter Supper die Bestandaufnahme, Beschreibung und Würdigung der Orgeln von Gabler und Holzhay und ihrer Stilkreise, wobei der Wandlung vom „sprühenden Barock" über den „flimmernden Rausch der Spätbarockorgel" zur „zopfig - eleganten, aber immer noch sehr schönen klassizistischen Orgel, in der noch so vieles Barocke nachwirkt", besonderes Augen- und Ohren-

merk gewidmet ist. Die mitgeteilten Mensuren werden den Fachleuten, die vielen Abbildungen allen empfänglichen Augen besondere Freude machen. — Hermann Meyer bringt hiernach die Baugeschichte der Werke und ergänzt sie dankenswerterweise durch mannigfache weitere Forschungsergebnisse über die Lebensgeschichte der Erbauer und auch über diejenigen ihrer Werke, die außerhalb des engeren oberschwäbischen Gebiets stehen oder nicht mehr erhalten sind.
Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Klavier

W. A. MOZART: Klaviermusik für Liebhaber. Eine Folge wenig bekannter Stücke aus Mozarts Meisterjahren. Herausgegeben von Kurt Herrmann. Peters Verlag, Leipzig.

Diese Klavierstücke seien der Musikerzieherschaft als leichtere Mozartsche Originalkompositionen warm empfohlen. „Die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken" geben uns dankenswerter Weise interessante nähere Angaben über die Entstehung jeder Komposition. Anneliese Kaempffer.

W. A. MOZART: XII Menuetten für Klavier; herausgegeben von L. J. Beer. Heinrichshofens Verlag.

Eine entzückende Tanzfolge von echt mozartscher melodiöser Innigkeit und Grazie, eine willkommene Gabe für die Hausmusik und den Musikunterricht. Anneliese Kaempffer.

ALFRED MORGENROTH: „Menuett (G-dur) für Klavier". Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Diese gesangvoll-warmherzige und schlichte zeitgenössische Komposition, romantischer Gefühlswelt verhaftet, sei für häusliches Musizieren und für den Musikunterricht willkommen geheißen. Technisch ist dies Menuett der mittleren Schwierigkeitsstufe zuzuzählen. (Ein kleiner Druckfehler im letzten Takt des Trios, wo die linke Hand kein *f*, sondern ein *fis* zu spielen hat.) Anneliese Kaempffer.

W. A. MOZART: Sonate à quatre mains pour le piano forte ou le Clavecin composée (K.-V. 19d). Afas-Musikverlag Hans Dünnebeil, Berlin-W.

Raummangel verbietet an dieser Stelle eine ausführliche Besprechung dieses Jugendwerkes Mozarts. Deshalb sei jeder, der sich eingehend über diese vierhändige Komposition des 9jährigen Mozart unterrichten will, auf die aufschlußreiche und fesselnde Betrachtung dieses Werkes in dem Buch „Vierhändig" von K. Ganzer und L. Kusche (E. Heimeran Verlag) hingewiesen. Diese Komposition des Wunderkindes Mozart wird vor allem im Kinderherzen seelischen Widerhall erwecken. Darum ist zu hoffen, daß im Musikunterricht recht oft zu dieser Sonate gegriffen wird. Anneliese Kaempffer.

SPIELBÜCHLEIN FÜR DEN ERSTEN ANFANG. Herausgegeben und gesetzt von H. Kaestner und H. Spittler. Edition Schott 2696.

Diese „Fünftonstücke für Klavier zu zwei und vier Händen" können im Einzel- wie Gruppenunterricht als belebende Ergänzung neben einem hochwertigen Klavierlehrgang mit verwendet werden. Anneliese Kaempffer.

WILLY HESS, Werk 17: Sechs kleine Klavierstücke. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Praeludium, Im Menuett-Ton, Thema, Lied, Capriccio und Fughette sind die Titel der mehr oder minder reizvollen und im Unterricht verwendbaren „Junikäfer". Die Stücke sind alle im Juni 1938/39 oder 1940 komponiert. Klarer Stich und sparsamster Fingersatz sind dem Auge wohltuende äußere Merkmale. Die Nummern 1, 4 und 5 überragen die übrigen.
Martin Frey.

EDUARD RIER: Sonata brevis. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Von den beiden Sätzen nimmt der erste (Thema mit neun Variationen) durch seine gediegene Arbeit das Interesse mehr gefangen als der zweite, dessen Harmonik und Faktur musikalische Ohren zuweilen recht wunderbar berühren.
Martin Frey.

KURT HERRMANN: „Zu Zweien am Klavier". 1. Folge. — „Kleine musikalische Reise." Europäische Volkslieder im Quintraum. Gebr. Hug & Co.

Mit diesen europäischen Volksliedern hat Kurt Herrmann die Anfangsliteratur um ein Werk bereichert, das wärmstens zu empfehlen ist. Vorwiegend der Primoteil ist schon von Anfängern, welche den Quintraum in Dur und Moll beherrschen und eine gute Gehörschulung genießen, ausführbar. Der erwachsene Anfänger erhält mit diesem Werk ideales Spielgut, da es ihn in geistig-musikalischer Hinsicht sehr zu fesseln vermag. Welch ungemein lebendige und abwechslungsreiche Schulung für Takt- und Rhythmusempfinden! Auch wird hier dem Spieler in manchem Stück die unserem Dur-Moll-bereich fremdartig gegenüberstehende kirchentonartliche Klangwelt nahe gebracht. So kann man hinsichtlich aller Vorzüge dieses Werkes nur wünschen, daß nach dieser ersten bald eine zweite „Folge" von gleichem Wert erscheinen möge.
Anneliese Kaempffer.

G. F. HÄNDEL: „Das kleine Konzert". Zweiundzwanzig ausgewählte Vortragsstücke für die Unter- bis Oberstufe.

JOSEPH HAYDN: Ausgewählte Vortragsstücke für die Unter- bis Mittelstufe. Herausgegeben von Heinz Schüngeler. Heinrichshofen's Verlag.

Auf die Bandreihe „Das kleine Konzert" wurde an dieser Stelle schon mehrmals empfehlend hingewiesen. Auch vorliegende 2 Bände sind für Unterricht und häusliches Musizieren sehr zu begrüßen. Der Händelband bringt bekannte sowie unbekannte Originalwerke, welche Schüngeler der Gesamtausgabe der Deutschen Händelgesellschaft entnahm. Die ersten Stücke können schon vom fortgeschrittenen Anfänger gespielt werden, während die letzten Kompositionen („Grobschmied-Variationen" und „Arie mit Variationen d-moll") erst dem musikalisch reifen Spieler zugänglich sind.

Auch der Haydnband enthält manch unbekanntere Komposition. Spieltechnisch führt er von der Unterstufe bis zur Mittel- bzw. Oberstufe. Daß Haydns viel zu wenig gespielte „Fantasia C-dur" den schönen Band beschließt, sei dankbar hervorgehoben. Schon H. von Bülow zählt dies Werk „zu den frischgebliebensten von Haydns Solostücken für Klaviere".
Anneliese Kaempffer.

KREUZ UND QUER

Zum Tode von Clemens von Franckenstein.

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

In Clemens von Franckenstein, der 67jährig auf seinem Landsitz Hechendorf am Pilsensee nach schwerer Krankheit gestorben ist, hat nicht nur das deutsche Theater einen seiner fähigsten Intendanten, zugleich auch die deutsche Musik einen Komponisten und Dirigenten von Rang verloren. Der Verstorbene, einem alten bayerischen Adelsgeschlechte entschlagen, brach als erster mit der Tradition seiner Familie, aus der bisher vorwiegend Offiziere und Staatsbeamte hervorgegangen waren, indem er sich, nach vorangegangenen Kämpfen natürlich, dem Studium der Musik zuwandte. Seine musikalische Ausbildung genoß Clemens von Franckenstein in Wien und Frankfurt a. M. Zeitlebens hat er als Künstler im hier empfangenen süddeutschen Musiziergeiste gewurzelt, mit seiner Freude am quellenden Reichtum der Formen, den er am besten in der Kunst der Variation erfüllt sah, in seiner Vorliebe für farbige Wirkungen, die jedoch niemals zu einer selbstzweckhaften Koloristik veräußerlichten, mit der feinen

Reizſamkeit einer Muſik, die ſelbſt den zarteſten Tönungen des Stimmungsmäßigen nachſpürte. — Nach Abſchluß ſeiner Lehrjahre hat Clemens von Franckenſtein zunächſt an mehreren Bühnen des In- und Auslandes als Operndirigent gewirkt, wo er ſein eigentliches ſpäteres Schaffensgebiet in großen wie kleinen Verhältniſſen gründlich kennen lernte. Die erſte große Aufgabe ward ihm zuteil, als er wenige Jahre vor dem erſten Weltkriege an die Spitze des Münchener Hoftheaters berufen wurde. In der Revolutionszeit verlor er dieſen Poſten, wurde aber nach dem Tode von Karl Zeiß im Jahre 1924 erneut in ſein Amt eingeſetzt. Als Opernintendant ſah Clemens von Franckenſtein ſeinen Hauptehrgeiz in der Schaffung eines vorwiegend deutſchen Opernſpielplans von umfaſſender Reichhaltigkeit, in der ſich vor allem auch das zeitgenöſſiſche Opernſchaffen nicht ausſchloß. Außerdem hat er in kritiſchen Jahren alles, was dem Geiſt der Zerſetzung diente oder der Würde des Hauſes nicht entſprach, fernzuhalten vermocht: eine Ergänzung zu dem von gleichen Impulſen beſeelten Wirken Siegmund von Hauseggers für das Münchener Konzertleben. Beſondere Liebe und Sorgfalt widmete der Generalintendant dem Ausbau der ſommerlichen Münchener Feſtſpiele, die er auf die beiden Tragpfeiler Mozart und Richard Wagner gründete. Unter ſeiner Ägide entfalteten ſich Dirigentenperſönlichkeiten wie Hans Knappertsbuſch, Karl Böhm, Karl Elmendorff und Paul Schmitz zu künſtleriſcher Vollreife. Groß ſind auch die Erfolge Franckenſteins als Entdecker ſchöner Stimmen geweſen, die unter ſeiner Leitung zu einer weit über den Münchener Kreis hinauswachſenden Bedeutung gelangten; Namen wie Felicie Hüni-Mihacsek, Maria Olszewska, Maria Reining, Julius Patzak, Wilhelm Rode, Heinrich Rehkemper, Hanns Hermann Niſſen und Georg Hann befinden ſich in dieſer Reihe. Der Komponiſt, der jahrelang hinter den vordringlicher erſcheinenden Aufgaben des Bühnenleiters zurücktreten mußte, hat auf dem Gebiet der muſikaliſchen Lyrik, der Kammermuſik ſowie größerer Orcheſterwerke im Konzertſaal dauernd Fuß zu faſſen vermocht. Seine Oper „Li-Tai-Pe“ war einer der bedeutendſten Opernerfolge der letzten Jahrzehnte und iſt nahezu über alle größeren Bühnen gegangen.

Seit ſieben Jahren lebte Clemens von Franckenſtein im Ruheſtand in Hechendorf bei München, im eigenen Schaffen nachholend, was er ehedem als Mann der Praxis davon hatte verſäumen müſſen. Mit ſeinem Gedächtnis wird ſich nicht nur die Erinnerung an einen Künſtlermuſiker von Geblüt und innerſter Leidenſchaft verbinden; jeder, der dem Verſtorbenen nähertreten durfte, ehrt in ihm zugleich eine Perſönlichkeit menſchlich ſtarker Prägung von wahrem Adel der Geſinnung und eines an großen Vorbildern geſchulten idealiſtiſchen Wollens. (Vgl. auch das Franckenſtein-Heft der ZFM Dezember 1929.)

Dr. Erich H. Müller von Aſow 50 Jahre.

Der Muſikhiſtoriker Dr. Erich H. Müller von Aſow vollendet am 31. Auguſt ſein 50. Lebensjahr. Gebürtiger Dresdner, ſtudierte er in Leipzig bei Hugo Riemann, Arthur Prüfer und Arnold Schering und entfaltete ſeither eine reiche publiziſtiſche Tätigkeit. 1922 rief er eine Heinrich Schütz-Geſellſchaft ins Leben, 1928 begründete er die Simrock-Jahrbücher. Bekannt ſind vor allem ſeine Heinrich Schütz-Biographie, ſeine „Geſammelten Briefe und Schriften von Heinrich Schütz“ und ſeine „Geſammelten Briefe von J. S. Bach“, während ſeine „Geſammelten Briefe von Gluck“ ſich z. Zt. noch in Vorbereitung befinden. Beſonders verdienſtvoll war ſeine Herausgabe eines „Deutſchen Muſiker-Lexikons“. Studienreiſen führten ihn in den ſüdoſteuropäiſchen Raum und gaben zu der Abfaſſung einer „Geſchichte der Muſik bei den Siebenbürger Sachſen“ Veranlaſſung. Im Auftrage des Mozarteums in Salzburg hat er eine fakſimilierte Wiedergabe der Briefe Mozarts vorbereitet, die vor dem Erſcheinen ſteht.

Ehrungen für Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger.

Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger erfuhr anläßlich ſeines 70. Geburtstages zahlreiche Ehrungen, in denen der Dank an den aufrechten deutſchen Künſtler und Menſchen, der ſein Leben der deutſchen Muſik weihte, ſchönſten Ausdruck fand. Der Führer verlieh Prof. Hausegger die Goethe-Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft, die ihm im Rahmen einer vom Kulturamt der Hauptſtadt der Bewegung veranſtalteten Morgenfeier durch Gauleiter Paul Giesler überreicht wurde. Der Präſident der RMK Prof. Dr. Dr. Peter Raabe überbrachte dem Jubilar in herzlich gehaltenen Worten, die die Bedeutung Siegmund von Hauseggers für das deutſche Muſikleben aufzeigten, die Glückwünſche der geſamten deutſchen Muſiker und überreichte ihm im Namen der RMK die fakſimilierte Partitur von Richard Wagners „Triſtan und Iſolde“. Ratsherr Reinhard überbrachte den Dank der Stadt München und gab gleichzeitig die Stiftung einer Siegmund von Hausegger-Plakette durch Reichsleiter Oberbürgermeiſter Fiehler bekannt, die die Stadt künftig alljährlich an um das Muſikleben der Stadt München verdiente Muſiker verleihen wird. Reichsminiſter Dr. Goebbels übermittelte dem Jubilar telegraphiſche Glückwünſche. Miniſterpräſident Ludwig Siebert ehrte Siegmund von Hausegger namens der Bayeriſchen Landesregierung und der Deutſchen Akademie, der der Künſtler ſeit Jahren als Senator angehört.

Zum Thema „Unterhaltungsmusik"*)

„Wir wüßten nicht, warum wir als erstes Musikvolk der Welt beispielsweise von der USA auch nur einen Ton beziehen sollten."

„Dasselbe Land, das zum Schutz der Freiheit des Geistes mit den ältesten Kulturvölkern Europas und Asiens Krieg führt, besitzt selbst kein stehendes Schauspiel und keine stehende Oper. Ein Privatunternehmen wie die Newyorker Metropolitan Opera lebte im Frieden nur von deutschen und italienischen Opern und Sängern und mußte bei Beginn des Krieges bezeichnender Weise wegen Geldmangel seine Pforten schließen."

Reichsminister Dr. Goebbels
in seinem Auffatz „Aus Gottes eignem Land"
im „Reich" vom 9. 8. 42.

Eine Woche neuer Unterhaltungsmusik in München.

Von Franz Götzfried, Augsburg.

Im Augustheft der ZFM hat Dr. Anton Würz bereits über die vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung in Verbindung mit dem Reichssender München vom 5.—10. Juli 1942 veranstaltete „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik" berichtet. Im Rahmen dieser Veranstaltung kamen in vier Konzerten als Auswertungsergebnisse eines Wettbewerbes neuer Unterhaltungsmusik süddeutscher Komponisten insgesamt 33 meist größere Werke zur Aufführung, 13 davon wurden uraufgeführt. Dieser Erfolg ist umso höher einzuschätzen, weil die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik" außer ähnlichen Veranstaltungen auf Schloß Burg oder in Bad Pyrmont kaum eine Parallele hat. Der Direktor des Kulturamtes der Hauptstadt der Bewegung, Ratsherr Reinhard, und der städtische Musikbeauftragte Prof. Carl Ehrenberg, welcher die Gesamtleitung dieser Musikwoche hatte, können für die großzügige, künstlerisch und auch propagandistisch überaus anerkennenswerte und wichtige Förderung arteigener, deutscher leichter Musik den besonderen Dank der gesamten Unterhaltungsmusikwelt in Anspruch nehmen. Daß trotz der Inanspruchnahme aller Kräfte zur Erfüllung der Aufgaben des totalen Krieges, der an der Front und in der Heimat den restlosen Einsatz auf allen Gebieten unseres völkischen Lebens erfordert, neben den Ausstellungen der deutschen Kunst und einer fortlaufenden Reihe musikalisch wertvollster Konzerte und anregender KdF.-Veranstaltungen in den Städten des Reiches, neben der kulturellen Betreuung der Wehrmacht bis in die äußersten Winkel des Ostens, Nordens, Südens und Westens diese für die Entwicklung der Unterhaltungsmusik in höherem Sinne bedeutsame „Münchner Woche" geplant und durchgeführt wurde, beweist die gründliche Wandlung in der Beurteilung des musikkulturellen und erzieherischen Wertes der Unterhaltungsmusik.

Eröffnungsabend.

Am 4. Juli 1942 fand im Konzertsaal des Hotels „Bayerischer Hof" der Eröffnungsabend der „Süddeutschen Woche neuer Unterhaltungsmusik" statt. Prof. Carl Ehrenberg begrüßte in Vertretung des Oberbürgermeisters der Hauptstadt der Bewegung die erschienenen Gäste und legte in einleitenden Worten den Sinn und Zweck dieser Konzerte klar. Seine Ausführungen gipfelten in den gleichen Gedanken, die er der Veranstaltungsfolge als Geleitwort vorangestellt hat:

„Wenn die Hauptstadt der Bewegung nach den so erfolgreich und ermutigend verlaufenen „Süddeutschen Tonkünstlerwochen" von 1940 und 1941, welche dem ernsten musikalischen Schaffen gewidmet waren, in diesem dritten Kriegsjahre die Komponisten der süddeutschen Gaue zur Schaffung und Einsendung neuer Werke guter Unterhaltungsmusik aufrief, so geschah dies aus der Erkenntnis, daß dieser leichten Musik angesichts ihrer außerordentlichen Verbreitung eine nicht zu unterschätzende kulturelle Bedeutung beizumessen ist. Es konnte sich daher auch nicht um die Absicht einer Förderung der Unterhaltungsmusik schlechthin handeln, da sie einer solchen kaum bedarf, sondern darum, einen Anreiz zu geben zur Hebung ihrer gefühlsmäßigen und künstlerischen Werte im Sinne

*) An die Spitze dieses wichtigen Themas setzen wir ein Wort von Reichsminister Dr. Goebbels, das die Grundlage für die Behandlung der von USA importierten Jazzmusik sein muß. Weiter lassen wir aber einen bewährten und anerkannten Unterhaltungsmusiker zu Wort kommen, der gleichzeitig unseren ersten Bericht über die „Woche neuer Unterhaltungsmusik in München" wesentlich ergänzt. Und zum Schluß geben wir die Gedanken eines ernsten Musikfreundes wieder, dessen Anregungen und Wünsche — wie das Vorhergehende zeigt — schon auf dem Wege der Erfüllung sind. B.

einer Veredelung des Stiles und einer Reinigung von artfremden, insbesondere jazzähnlichen Einflüssen, die noch immer als ein unliebsames Erbe einer überwundenen Zeit gelegentlich auftauchen. Daß diese Forderung, welche in dem Aufruf an die Komponisten klar ausgesprochen war, dem deutschen Volksempfinden entspricht, beweisen zahlreiche Zuschriften, besonders aus dem Felde, welche den Gedanken lebhaft begrüßen. Inwieweit dieser erste Versuch schon einen Erfolg zeitigt, muß das musikalische Erlebnis beweisen. Und sollte das gesteckte Ziel auch noch nicht erreicht sein, so ist doch vielleicht ein erster Schritt hierzu getan — und einige anregende Stunden sind der Gewinn."

Bewies diese Einführung Prof. Ehrenbergs den Ernst, mit dem ans Werk gegangen wurde, so gab das Interesse hoher Ehrengäste — anwesend waren u. a. der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, der Reichsfachschaftsleiter der RMK Karl Stietz, der Generalmusikdirektor des NS-Sinfonieorchesters Adam und der Landesleiter der RMK Bayern Staatskapellmeister Erich Kloß, der Prädsident der Akademie der Tonkunst München Prof. Richard Trunk, der Sendeleiter des Reichssenders München Dr. Grohe, der Landesleiter der RMK Bayreuth und Stellvertretende Landesleiter München Gutknecht, sowie der Landesleiter der RMK Augsburg Seyfarth — dieser Veranstaltungsreihe ihre gewichtige Prägung.

An der Gestaltung des Eröffnungsabends hatte die erste Bläservereinigung des Staatsorchesters unter Leitung von Kapellmeister Friedrich Rein besonderen Anteil. In subtiler dynamischer Beherrschung und akustisch zartester Wirkung erklangen zwei Werke der Unterhaltungsmusik aus dem 18. Jahrhundert Ouvertüre (Suite) von Telemann und Serenade in c-moll von W. A. Mozart für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Höhepunkt des Abends war die Rede des Präsidenten der Reichsmusikkammer, in der er ausschließlich zum „Problem der Unterhaltungsmusik" Stellung nahm.

Peter Raabe spricht.

Es muß für jeden, gleichgültig ob er Unterhaltungs- oder Orchestermusiker oder nur Musikfreund ist, anregend und lehrreich sein Prof. Dr. Peter Raabe in seiner äußerst lebendigen, geistsprühenden Art sprechen zu hören und es ist erstaunlich, wie gut er sich in den Fragen der Unterhaltungsmusik und den ihrer Weiterentwicklung entgegenstehenden Schwierigkeiten auskennt. Nachdem er zu Beginn seiner Rede kurz den Unterschied zwischen den früheren Münchner Tonkünstler-Wochen und dieser Woche der Unterhaltungsmusik herausgestellt hatte, gab er eine eingehende Definition des allgemeinen Begriffes „Unterhaltungsmusik". Unseren Lesern kann nicht eindringlich genug empfohlen werden sich mit seinem Gedankengut zu beschäftigen und sich danach auszurichten:

Der Begriff „Unterhaltungsmusik" ist ein Problem. Sie ist ein Teil vom Teil, als Faktor unseres Kulturlebens. Man kann die Gattung Unterhaltungsmusik von ganz verschiedenen Gesichtspunkten und zwar zuerst von historischen, ästhetischen, künstlerischen und kulturellen aus betrachten. Noch zu Beethovens, Mozarts und Haydns Zeiten gab es Unterhaltungsmusik im heutigen Sinne nicht. Es gab damals eigentlich noch keine öffentlichen, regelmäßigen Konzerte. Wurde ein Konzert veranstaltet, so blieb es fast immer den veranstaltenden Adeligen oder der dazu eingeladenen Gesellschaft vorbehalten und diente zu ihrer Unterhaltung. Unterhaltungsmusik war damals eine durchaus ernst genommene Angelegenheit, während der man sich nicht etwa unterhielt, sondern über die man sich nachher unterhalten und aussprechen konnte. Sie war gewissermaßen der festliche Rahmen alles gesellschaftlichen Geschehens und wurde dementsprechend gewertet. Danach war eigentlich alle Musik ausgerichtet. Es gab nur zweierlei Musik: Kirchenmusik und Unterhaltungsmusik — Musik zur edlen Unterhaltung. Der Begriff „Unterhaltungsmusik" ist heute etwas abgeglitten.

Wenn man ins Theater geht, dann deshalb um sich zu unterhalten. Auch das dramatische Geschehen, beispielsweise in der künstlerisch wahrhaften Gestaltung „Maria Stuart's" ist Unterhaltung von allerdings tief erhebender Art. Der moderne, engere Sinn der Unterhaltung ist oberflächlicher. Diese Oberflächlichkeit hat sich leider auch auf die Unterhaltungsmusik übertragen. Früher unterhielt man sich hinterher über die dargebotene Musik. Heute tut man dies während die Musik spielt und je lauter diese, desto lauter die Unterhaltung. Man hört die Musik garnicht mehr. Sie kann also garnicht mehr zur Geltung kommen.

Wo bleibt in diesem Fall die Wirkung dieser Musik? Im Gegensatz dazu eine andere Frage: Worin liegt beispielsweise die musikalische Wirkung der Symphonie? In der Abwechslung ihres melodischen Einfallreichtums, in ihrem stets wandelbaren Klangfarbenreichtum und vor allem in den verschiedenen Tempis ihrer Sätze, Allegro, Adagio, Menuett, Finale, in ihrem wechselnden Rhythmus. Ihre Hörer unterhalten sich nicht dabei, also muß ihnen die Musik selbst soviel Abwechslung bieten, daß sie nicht langweilt. Liegt es daran, daß sich die Menschen heute bei der Darbietung von Unterhaltungsmusik unterhalten, weil sie zu wenig anregend, zu abgeleiert ist, um auf die Dauer Aufmerksamkeit beanspruchen zu können? Aber man kann niemals zurück. Das Rad der Geschichte, auch der Musikgeschichte,

läßt sich nie zurückdrehen. Jedoch lehrt sie uns, was gut war. Sie zeigt uns den Unterschied zwischen heute und damals und wir können daraus für die Zukunft lernen.

Die edelste Form der Unterhaltung war die Hausmusik. Wer zum Beispiel öffentliche Konzertveranstaltungen besucht und nachher im engeren Gesellschaftskreise auf die Unterhaltung achtet, hört zehn Minuten später nichts mehr darüber. Gleichgültig ob Beethoven, Brahms, Mozart oder Richard Strauß gespielt worden sind. Hausmusik dagegen wirkt nach. An ihr ist jeder persönlich beteiligt. Jeder erlebt sie tiefer mit und dieses Erlebnis eigenen Nachschöpfens schwingt länger in uns nach.

Seine Münchner Kapellmeistertätigkeit gab dann Peter Raabe Gelegenheit sich an die sogenannten Volkskonzerte zu erinnern. Daran anknüpfend führte er weiter aus:

Diese Volkskonzerte fanden mit Bewirtung statt, aber während der Musikdarbietungen wurde nicht bedient. Man klapperte nicht mit den Löffeln und man hörte andächtig zu. Das ist es, Musik muß man aufmerksam hören. Man kann sich nicht gleichzeitig unterhalten. Das ist es auch, was die Gaststättenmusik in ihrem Wert beeinträchtigt. Heute ist es nicht möglich ein Glas Bier zu trinken, ohne gleichzeitig gezwungen zu sein eine Fantasie aus Puccinis „Madame Butterfly“ oder ein Operetten- oder Schlagerpotpourri zu hören. Wo man hinhört, Musik, Musik, Musik. Im Tonfilm, an Stellen, an denen es vollkommen unerfindlich ist, welchen Zweck die musikalische Illustration haben soll; im Kulturfilm, wenn Vögel ihre Nester bauen, immer Musik. Warum? Wir haben viel zu viel Musik, überall und fortdauernd Musik, pausenlos Musik auch im Café. Warum werden zwischen den einzelnen Nummern keine größeren Pausen gemacht? Sagen Sie das aber einmal einem Cafétier? Was meinen Sie, was dieser antwortet? Die Kapelle muß blasen, daß ihr die Lunge heraushängt, je lauter, desto besser, sie wird dafür bezahlt. Ja, auch das muß anders werden. Und noch etwas muß sich ändern, die Tanzmusik. Die aus der Jazzmusik übernommenen artfremden Elemente müssen ausgemerzt werden. Da versagt unsere Jugend. Sie empfindet nicht mehr klar. Was soll man aber an Stelle dieser Tanzmusik setzen? Das fragen sogar kluge Leute. Begreifen sie denn nicht, daß diese Musik Gift ist? Kann man seinen Kindern, bloß deswegen weil es augenblicklich nichts anderes dafür gibt, vielleicht Gift geben? Nein, so geht das doch nicht. Mit solchen Argumenten kommen wir nicht weiter. Der Begriff Tanzmusik verbindet in sich Anmut, Schönheit, Schwung, Bewegung — und wie sieht es in Wirklichkeit aus: je enger die Tanzfläche, je dichter gedrängt die Masse, desto größer ist das Vergnügen. Wie soll da Bewegung, Anmut entstehen können? Die schöne ästhetische Tanzbewegung braucht Raum, Fläche, Luft, um sich entwickeln zu können. Wenn die Frage des zukünftigen deutschen Tanzstiles aber eine Frage des Raumes, der Fläche ist, dann ist sie nicht weniger eine Frage der Musik. Wo ist der Komponist, wo der Tanzlehrer, die gemeinsam den neuen deutschen Tanz schöpfen? All diese Dinge sind eine Angelegenheit der Erziehung des Volkes. Die Auswüchse auf diesem Gebiet der musikalischen Unterhaltung wirken sich sehr ungünstig aus. So kommt es, daß heute manche Leute „Fidelio“ für ein fideles Stück halten und daß es Ehrensache ist auch jetzt noch Johann Strauß' unsterbliche „Fledermaus“ oder andere alte Meisteroperetten modern auffrisiert und aufgetakelt über die Bretter gehen zu lassen, die die Welt bedeuten. Moderne Operettenrevuen ohne Tanzeinlagen sind einfach undenkbar und die herrlichste Pointe eines stürmisch beklatschten, dreimal wiederholten Tanzduettes der Soubrette (sie muß besser tanzen als singen können) mit dem Operettenkomiker ist die, wenn sie ihm zum Schluß den Buckel herunterrutscht. Welcher echte und volkstümliche Humor und wieviel gute Musik steckte demgegenüber noch in den alten Operetten von Strauß, Millöcker, Suppé, Bayer? Heute wird zu viel Musik komponiert, aber zu wenig gute. Das ist ein schwer zu lösendes Problem.

Unter Kunst verstehen wir nicht nur ernste Kunst, sondern alle Kunst, die ernst genommen wird. Diesen Ernst nehmen wir auch für die heitere, leichte Musik in Anspruch. Die Münchner Woche der Unterhaltungsmusik zeigt dieses Streben und sie will uns Anregungen zu einer neuen Unterhaltungsmusik vermitteln. Wir haben die Pflicht diese Anregungen aufzunehmen, weiterzugeben und diese leichte und heitere Musik zu fördern, ihre Bedeutung nicht zu verkennen, sondern richtig und ernst zu werten. Ein Wort von Schiller umschreibt all das, was hier zu sagen ist — wir wollen es getreu beherzigen:

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
bewahret sie, sie sinkt mit Euch,
mit Euch wird sie sich heben.“

Kleine Gespräche mit Prof. Dr. Peter Raabe und Reichsfachschaftsleiter Pg. Karl Stietz.

Ein Zusammentreffen mit dem Präsidenten der RMK in der Münchner Landesleitung am Vormittag des 6. Juli bot die erfreuliche Gelegenheit zu einem kurzen Gespräch über Fragen der Unterhaltungs-

musik. Es vertiefte den Eindruck, daß sich Prof. Raabe sehr für eine neue Entwicklung der Unterhaltungsmusik einsetzt und sein Beispiel wird hoffentlich recht viele „ernste Musiker", die bisher noch immer nur zu gerne geneigt waren ihre leichter veranlagte, fröhlich heitere „musikalische Schwester" über die Achsel anzusehen, veranlassen ihre Einstellung zu korrigieren. Die dem Präsidenten vorgelegten Berichte der Münchner Tagespresse über seine Rede vom 4. Juli quittierte er mit der Bemerkung, daß ihm persönlich die Wiedergabe seiner Äußerungen weniger wissenswert erscheine, als eine gesunde, kritische Stellungnahme dazu, besonders deshalb, weil ihm dabei schon manchmal Worte in den Mund gelegt worden seien, die er nie gebraucht habe. Das war Grund genug meinerseits zu betonen, daß ich gerade in der Absicht seine bedeutsamen und grundlegenden Ausführungen zu dem so umstrittenen Problem der Unterhaltungsmusik möglichst weiten Musikerkreisen zugänglich zu machen, diese ihrem Inhalt nach ziemlich wortgetreu mitgeschrieben habe. Es ist erfreulich, welch in die wesentlichen Einzelheiten gehendes Urteil der Präsident sich gerade in Bezug auf Gaststättenmusik und die bisher ungelöste Tanzmusikfrage gebildet hat, obwohl sein früheres Tätigkeitsfeld dieses Gebiet doch kaum berührte. Nicht selten stattet er meist unbeobachtet da und dort Gaststättenkapellen seinen Besuch ab. Eines ist ihm allerdings vor allem ein Greuel, nämlich das pausen- und geschmacklose „Schlag-auf-Schlag-Spielen", das seiner Meinung nach genau das Gegenteil von dem bezweckt, was es bezwecken will: die Aufmerksamkeit des Publikums zu erzwingen. Dem Entspannung und Erholung suchenden Gast wird es zu viel, er hört nicht mehr zu, er beginnt sich zu unterhalten und vergißt darüber die Musik, wenn sie nicht dann und wann durch ihre Lautstärke die Unterhaltung überlagert. Diese Erfahrung muß jeder Gaststättenbesucher bestätigen und sie rechtfertigt in erster Linie die Meinung des Präsidenten, daß nach dem Grundsatz „Weniger ist Mehr" zunächst die Forderung nach weniger, aber besserer Musik erfüllt werden muß, um den ihr innewohnenden Wert wieder zur Wirkung zu bringen; denn die Unterhaltungsmusik ist für das gesellige Leben eines Volkes nicht von geringerer Bedeutung als beispielsweise Opern- oder Kammermusik.

Reichsfachschaftsleiter Pg. Stietz äußerte im Laufe eines längeren Zusammenseins wörtlich: „Solange wird gute Unterhaltungsmusik gegen schlechte gestellt werden müssen, bis die Verirrungen der Jazzmusik und ihre Überbleibsel restlos beseitigt sind". Einen weiteren geeigneten Weg zur grundsätzlichen Änderung der heute leider nur zu oft anzutreffenden sogenannten „modernen" Einstellung vieler Unterhaltungsmusiker und Komponisten glaubt der Reichsfachschaftsleiter für die Zukunft mit der Planung einer musikpolitischen Schulung aller Leiter von Unterhaltungsmusikkapellen aufzeigen zu können. Neben der allgemein fachlichen Durchbildung in Kenntnissen der Instrumentation und der künstlerischen Auffassung soll diese Schulung die gewünschte musikkulturelle und charakterliche Ausrichtung geben und mit einer Auslese-prüfung gleichzeitig die Aushändigung eines Diploms als „Staatlich geprüfter Kapellenleiter" verbinden, welches die Verpflichtung zu verantwortungsvoller und artbewußter Programmgestaltung einschließt.

Schlußfolgerungen.

Nachdem Dr. Anton Würz bereits im Augustheft der „Zeitschrift für Musik" den kompositorischen Inhalt der vier Konzerte der „Süddeutschen Woche" besprochen hat, kann sich die heutige Berichterstattung zum Schluß auf Folgerungen mehr allgemeiner Art beschränken, die den ganzen Fragenkomplex weniger vom Gebiet der Kunstmusik als vielmehr vom Standpunkt des ernsten Unterhaltungsmusikers aus sehen; denn es ist nur recht und billig, wenn dem Hauptbeteiligten — dem Unterhaltungsmusiker — hier ebenfalls das Wort erteilt wird. Dafür sei der „Zeitschrift für Musik" im Namen aller nach einer neuen Entwicklung strebenden Unterhaltungsmusiker von Herzen gedankt. Wie ein Meinungsaustausch mit Prof. Carl Ehrenberg bestätigte, war sich die Leitung dieser unterhaltungsmusikalischen Veranstaltungsfolge völlig darüber im klaren, daß sie nur einen Versuch darstellen konnte. Nach unserer Meinung dürfen im Wertungsausschuß das nächste Mal langjährig bewährte und anerkannte Unterhaltungsmusiker nicht fehlen. Ihr Fehlen wirkte sich diesmal in der Auswahl mehr kammermusikalischer oder für Kurorchester brauchbarer Werke aus. Dr. Anton Würz traf in seinem Urteil mitten ins Schwarze: „Vom grünen Tisch derartiger Förderungswochen aus wird das schwierige Problem der Neugestaltung der Unterhaltungsmusik niemals gelöst werden können", wenn auch ihre dankenswerten Ergebnisse schon deshalb volle Anerkennung verdienen, weil sie die „Unterhaltungsmusik" überhaupt einmal in den Mittelpunkt des allgemeinen künstlerischen Interesses und der öffentlichen Kritik stellen. Auch die Gaststättenkapellen müssen durch systematische Publikumserziehung wirken. Das ist die hohe Aufgabe des Unterhaltungsmusikers. Ihre Erfüllung schenkt täglich Millionen Menschen Freude und Entspannung und wird gleichzeitig die fehlende Brücke von der Volks- zur Kunstmusik bauen. An der Lösung dieser Aufgabe sind Komponisten und Unterhaltungsmusiker gleichermaßen beteiligt. Dies hat Prof. Paul Graener schon vor Jahren, als er die Leitung des Berufsstandes der deut-

schen Komponisten übernommen hatte, zum Ausdruck gebracht, indem er sagte, die Kunst müsse bodenständig, wahrhaft und volkstümlich sein. Diese Volkstümlichkeit bedürfe aber insoferne einer Klärung, als hier im besonderen von den Vertretern der leichten Unterhaltungsmusik oft stark gesündigt worden sei. Schuld an dieser Verzerrung des Begriffes „Unterhaltungsmusik" sei vor allem der einer artfremden Musikkultur entsprungene Schlager gewesen, der sich auch im Textlichen auf Lüsternheit, Spott, Unflätigkeit und Albernheit gestützt habe. Schuberts Deutsche Tänze, Mozarts Serenaden, die Walzer von Brahms und die beschwingten Melodien von Millöcker, Strauß, Zeller und Suppé seien lehrreiche Beispiele gegenüber der Unterhaltungsmusik unserer Tage. Daß es so ist, hat die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik" wiederum klar bewiesen.

Und nochmals „Unterhaltungsmusik".

Von Dr. Max Reichert, Senatspräsident beim Reichsgericht i. R., München.

Eingangs einer in Heft 1 / 1941 dieser Zeitschrift veröffentlichten Abhandlung habe ich bemerkt:

Drei Ereignisse treten in der Entwicklung der abendländischen Musik gleich wegweisenden Meilensteinen stark hervor: Die Entstehung der Mehrstimmigkeit, die Trennung der angewandten und der absoluten Musik und das Aufkommen der Ausdrucksmusik. Wie mir scheint, steuern wir heute auf einen neuen Meilenstein in der Musikentwicklung zu, der allerdings nicht eigentlich einen Wendepunkt in ihrem ganzen Wesen darstellt, wohl aber so etwas wie eine Delta-Bildung im Strom des Musikgeschehens. Jedenfalls ist es eine Sache von solcher Bedeutung, daß sich die Öffentlichkeit ihrer alsbald bewußt werden muß. Mit dem Ruf: „Videant consules" braucht man dabei garnicht zu operieren. Denn gottlob haben sich die Consulen schon für die Sache interessiert.

Mit der Delta-Bildung meine ich die Trennung des Hauptstroms der Musik in verschiedene Nebenarme. Wohl haben auch bisher schon in seinen Wogen Strömungen verschiedener Art nebeneinander bestanden. So hauptsächlich Kunstmusik neben Volksmusik. Man kann aber nicht sagen, daß sie getrennte Wege genommen haben. Im Gegenteil: Es war erfreulicherweise die sogenannte Volksmusik (Lied, Tanz) sehr oft die Quelle, aus der die Kunstmusik Speisung erfuhr. Auch die absolute und die angewandte (d. h. mit Text verbundene) Musik strömten friedlich und in gegenseitiger Befruchtung nebeneinander im großen Strome fort. Da trat auf einmal in die Musik des Abendlandes ein völlig fremdes Element ein, das dem bisherigen Musizieren durchweg widersprach, Formen und Instrumentaleffekte brachte, die alles Gewohnte auf den Kopf stellte und sich wie ein gegensätzliches, feindliches Gebilde neben die bisherige Musik stellte. Anfangs übersahen die musikalischen Kreise diese von Amerika zu uns gelangte Neubildung, in der Annahme, es handle sich um eine Modesache, die sich von selbst überleben werde. Dem war aber nicht so. Diese Musik machte sich breit, ergriff namentlich die junge, erst in der Entstehung begriffene Film-Musik, wanderte vom Tanzsaal in das Kaffee-Haus und in den Rundfunk. Sie drückte überall, wo sie auftauchte, die andere Unterhaltungsmusik an die Wand. Jugend wuchs mit diesen Klängen im Ohr auf, verlor vielfach den Geschmack an der bisherigen Musik. Es bestand und besteht noch die Gefahr, daß vom großen Strom der Musik sich ein erheblicher Arm abzweigt und sich — wenn auch in der Nähe des Hauptstroms bleibend — doch seine eigenen Wege sucht, damit aber nicht nur eine Aufspaltung der Musik vornimmt, sondern gewissermaßen wie mit üblem Dunstgetöse das entstehende Deltagelände versumpft, worunter auch — so oder so — der Hauptstrom leiden muß. Es begann eine Begriffsverwirrung einzutreten. Man schied nicht mehr, wie es hätte sein sollen, zwischen guter und schlechter Musik (letztere hat es ja immer schon gegeben), sondern zwischen leichter und ernster Musik, ließ aber bei der sogen. leichten Musik ein Seitenpförtchen offen, durch das sich die neue, artfremde Musik sofort mit einstahl und den Anspruch erhob, daß leichte Musik natürlich auch die neue Jazz-Musik mit umfasse. Leider hatte man zu lange geduldet, daß sie der Allgemeinheit förmlich eingehämmert worden war, bis sie behaupten konnte, das „Volk" wünsche und wolle sie. Hiermit war auf dem Gebiet der sogenannten Unterhaltungsmusik der Damm niedergerissen, der die alte und die neugeartete Musik trennte. Die Delta-Bildung, die sich zunächst auf leichte und ernste Musik erstreckt hatte, konnte bei der Unterhaltungsmusik fröhlich weitere Fortschritte machen. Wie viele gute und ernste Musiker, die es mit einer richtigen Musik-Ernährung des Volkes ernst nahmen, haben dieser Entwicklung mit wachsender Sorge zugesehen! Im Rundfunk hat die Reichsleitung bisher eine Fluß-Regulierung nur insofern vorgenommen, als man die Schleußen bei den Delta-Armen „leichte" und „ernste" Musik getrennt für den Reichssender und den Deutschlandsender öffnete. Man glaubte, daß sich nun jedermann nach Belieben die Musik heranholen könne, die ihm behage. Der Gedanke stieß aber in der Praxis auf ein technisches Hindernis. Die wenigsten Rundfunkgeräte sind so eingerichtet, daß eine Umstellung vom Reichssender auf den Deutschlandsender möglich ist. Die spätere Abänderung, dahingehend, daß der Reichssender zweimal in der Woche ernste Musik brachte, an den anderen fünf Tagen aber leichte Musik (der Deutschlandsender umgekehrt) konnte

kaum als Notbehelf gelten; denn die Kernfrage nach *Weſen* und Art der leichten Muſik wurde damit nicht einmal angerührt. —

Da kam man in München auf die gewiß ſehr lobenswerte Idee, dem Jazz-Gedanken das Waſſer langſam in der Weiſe einzudämmen, daß im Muſik-Delta die ſogen. Unterhaltungsmuſik einer Reinigung, Verbeſſerung und Vermehrung unterworfen werden ſollte. Der Einfall war gewiß nicht ſchlecht, auch wenn die beabſichtigte Wirkung vorerſt wohl nur lokal begrenzt ſein konnte. Der ſtädtiſche Muſikbeauftragte, Prof. *Carl Ehrenberg*, erließ zuſammen mit dem Ratsherrn *Reinhard* einen Aufruf an die Komponiſten zur Einſendung von Unterhaltungsmuſik. „Es kann ſich", hieß es, „nicht um die Abſicht einer Förderung der Unterhaltungsmuſik ſchlechthin handeln, da ſie einer ſolchen kaum bedarf, ſondern darum, einen Anreiz zu geben zur Hebung ihrer gefühlsmäßigen und künſtleriſchen Werte im Sinne der Veredelung des Stils und einer Reinigung von artfremden, insbeſondere jazzähnlichen Einflüſſen, die noch immer als ein unliebſames Erbe einer überwundenen Zeit gelegentlich auftauchen."

Das Ergebnis des Aufrufs war ziffernmäßig nicht gering (etwa 250 Werke). Eine Auswahl kam in vier Konzerten (5., 6., 8. und 10. Juli 1942) zum Vortrag. Der Präſident der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. *Peter Raabe* hatte in einem Vortrage am 4. Juli den Vorſpruch zu der Veranſtaltung perſönlich übernommen. Auf die künſtleriſchen Ergebniſſe, die von der Preſſe-Kritik nicht beſonders hoch gewürdigt wurden, gehe ich hier nicht ein. Ein Kritiker meinte: „Eines hat jedenfalls die ganze Woche bewieſen: Ein elementar wirkender Gegenwert zu dem bekämpften Schein- oder Unwert alles Jazz-Ähnlichen iſt noch nicht erkennbar. Doch bleibt die Hoffnung — aber nicht auf die nächſte ſolche Woche, ſondern auf die Geburt eines neuen Genies der leichten Muſik, auf einen neuen Johann Strauß zum Beiſpiel."

Hiermit hat er die prinzipielle und problematiſche Seite der Frage angerührt, die von Anfang an aufzuwerfen war.

Wenn man vermeint, daß jazz-ähnliche Einflüſſe heutzutage *gelegentlich* noch auftauchen, ſo iſt das ein Euphemismus, der ſich ſchwer verteidigen läßt. Am Rundfunk nimmt der Jazz immer noch einen *großen* Teil der Vorführungen ein. Dabei wird es allgemein als unliebſam empfunden, daß Jazz und andere Muſik in *einer* Sendezuſammenſtellung *gemiſcht und durcheinander* zum Vortrag kommen, ſodaß derjenige, der artfremde Muſik nicht hören mag, gezwungen iſt, das Rundfunkgerät während der ganzen betreffenden Reihe (z. B. „Melodie und Rhythmus", oder die Montagsſendung: „Für jeden etwas" uſw.) abzuſtellen. Hiermit hatte es der Jazz erreicht, als *vollſtändig gleichberechtigt* mit der anderen Muſik und mengenmäßig ihr ebenbürtig gegenüberzutreten. Daraus allein erhellt klar, daß die in der Syſtem-Zeit erfolgte Zulaſſung des Jazz nicht ernſt genug genommen werden kann. Er frißt wie ein Roſt an dem Stahl des geſunden Muſik-Empfindens unſeres Volkes; er verdirbt den Geſchmack an der guten, wenn auch leichten Muſik. Die Geſchmacksentwicklung der großen Menge iſt ſchon vonſeiten der Schlager- und der Film-Muſik manchmal auf eine ſchwere Probe geſtellt. Früher gab es auch Couplets, Lieder oder Geſangswalzer und dergleichen, die auf niedriger Geſchmacksſtufe ſtanden. Aber ſie waren zunächſt der Zahl nach im Verhältnis zur ordentlichen Muſik gering, fanden aber auch nicht entfernt *die* Verbreitung, wie ſie heutzutage der Rundfunk und die große Zahl der Gaſtſtätte-Kapellen mit ſich bringt.

Die Anzahl der Volksgenoſſen, an die ſo ſtändig derlei Muſik herangetragen wird, iſt mehr als eine tauſendfache gegen früher, die Bewahrung des guten allgemeinen Geſchmacks in der Muſik daher im höchſten Grade gefährdet. Hiermit wäre man beim ſpringenden Punkt angelangt, nämlich beim Niveau der muſikaliſchen Darbietungen und deſſen Mindeſthaltung durch entſprechende Lenkung. Niemand wird ſo unvernünftig ſein zu glauben, daß die zur *Unterhaltung* dienende Muſik auf ähnlicher Stufe ſtehen müßte wie die zur *Erhebung* dienende, wie ſie im Theater und Konzertſaal dargeboten wird. Aber *unter* eine gewiſſe Qualität darf auch die Unterhaltungsmuſik nicht herabſinken; ſie muß noch ein menſchliches Antlitz tragen, keine Fratze oder Grimaſſe. Mit Aufatmung hat man es begrüßt, als der Nationalſozialismus bald nach der Machtübernahme in *den bildenden Künſten* mit eiſernem Beſen alles Artfremde und allen Schmutz und Schund ausgekehrt hat. Auch in der Muſik gab und gibt es Schmutz und Schund, ſowie übel Artfremdes. Man muß nur auch hier nicht zögern und mit dem Ausmiſten des Augiasſtalles beginnen. Man laſſe ſich nicht durch den Vorwand täuſchen, das Volk und der Soldat an der Front wünſchten eine ſolche Muſik und empfänden ſie nicht als artfremd. Wer den Jazz als reine Tanzmuſik z. B. zum Tanzen gerne hat, der möge in Gottesnamen danach tanzen. Wenn die Front — was ich noch lange nicht glaube — auf der *Jazz*muſik beſtände, ſoll man ſie ihr gelegentlich immer wieder durch einen Heeres-Sender zukommen laſſen. Aber konzertmäßig und beſonders im Rundfunk ſoll man dieſe Muſik nicht pflegen und *namentlich* ihre Vermengung mit der bisherigen Muſik hintanhalten. Denn ſie verdirbt nach und nach den guten muſikaliſchen Geſchmack und das geſunde muſikaliſche Empfinden. Der geſchulte Muſiker kann vielleicht Jazz-

und frühere Musik ohne Schaden nebeneinander hören und auseinanderhalten. Das einfache Gemüt des Volkes kann es nicht. Man wende auch nicht ein, daß jetzt im Kriege durch Aufrollen einer solchen Frage der Burgfriede nicht gestört werden dürfte. Wo es um ein hohes Kulturgut — die Reinerhaltung der Musik und ihre gesunde Wirkung auf die Volksgenossen — geht, darf eine öffentliche Lenkung unbedenklich eintreten, wie sie in vielen anderen Dingen auch eingetreten ist.

Nun war es zweifellos ein sehr einleuchtendes Beginnen, wenn man meinte, beim Verschwinden des Jazz aus den öffentlichen Konzert- und Rundfunkdarbietungen müsse man dafür sorgen, daß etwas besseres dagegen gesetzt werde. Das war offenbar die Wurzel für den Aufruf zur Schaffung guter Unterhaltungsmusik. Aber die Realisierung dieses Gedankens allein genügt nicht. Zunächst muß die artfremde Musik aus ihrer aufdringlichen Stellung verbannt werden. Denn sie ist nichts anderes als ein Musikbolschewismus, der schon genug Unheil angerichtet hat. Ersatz ist da. Den haben wir nicht nur bei der leichten Musik der Klassiker und anderer Musiker bis in die Neuzeit, sondern auch in der leichten Opern- und Operetten-Musik, in Tänzen, Märschen und Liedern, nicht zum mindesten im Volks-, Soldaten- und Studentenlied. Hiermit vermag man den Ausfall des Jazz sehr wohl zu decken. Im gleichen Augenblick werden aber sicher eine Reihe von Komponisten dafür sorgen, daß neues, leichtes, artgemäßes Musikgut geschaffen wird. Es wird sich dann auch nicht nur eine Scheidung der Geister, sondern eine Reinigung der Begriffe vollziehen. Gegensatz ist weniger die Antithese von leichter und ernster Musik. Hier findet sich die Grenzziehung lange nicht so schwer, wie man meint. Zu sondern gilt es vielmehr zwischen guter und nicht guter Musik. Was unter schlechter Musik rein praktisch zu verstehen ist, kann bei Anlegung eines nicht zu rigorosen Maßstabes auch nicht schwer ermittelt werden. Artfremdes gehört nicht zur guten Musik! Hat man aber eine Reinigungsaktion im Musikdelta begonnen, dann bekommen Unternehmungen wie die Woche Süddeutscher Unterhaltungsmusik erst ihren Sinn und Wert. Sie sind dann Antrieb in dem schon einmal angeschobenen Wagen. Erst auf einen genialen Komponisten der heiteren Musik-Muse zu warten, dünkt mir sehr wenig glücklich. Auch wenn er käme, könnte er mit noch so schöner Musik den Schmutz und Schund nicht beseitigen. Erst wenn er gereinigte Luft antrifft, können seine Melodien darin erklingen. Unser Volk einschließlich unserer Soldaten haben einen viel feineren Geschmack als man glaubt. Ebenso eine große Bildungsfähigkeit. Das beweist das neue Soldatenliederbuch, das von der Wehrmacht gesteuert wurde.

Wenn durch öffentliche Lenkung eine Säuberungsaktion gegen den Jazz zustande käme, dann hätte sich die Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik — die vielleicht unbeabsichtigt hierzu den Anstoß gab — ein großes Verdienst um die Zukunft der deutschen Musik erworben.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des Instrumenten-Preisrätsels

von Oskar Kroll, Wuppertal (Mai-Heft).

Es waren folgende Worte zu finden:

1. **Johner**
2. **Oboe**
3. **Hüfthorn**
4. **Akkordion**
5. **Nonnengeige**
6. **Norlind**
7. **Chromatisches Baßhorn (h)**
8. **Ruuspijp**
9. **Intermezzo**
10. **Spinett**

Die Anfangsbuchstaben dieser Worte von oben nach unten und die Endbuchstaben von unten nach oben gelesen, ergeben den Namen des Erfinders der Klarinette

Johann Christoph Denner.

Zu unserer Freude fand diesmal wieder eine größere Anzahl unserer findigen Rätselfreunde zur richtigen Lösung.

Unter diesen wählte das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Major Dr. Wolfgang Praeger;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Schüler Hans Himmler-Ratibor (O/S);
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Elisabeth Zanders, Musiklehrerin, Rheinbach b. Bonn
und je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für H. Degener-Wetzlar — Paula Kurth-Heidelberg — Studienrat A. Schubart-Altenburg und Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel-Wiesbaden.

Die Lösung brachte diesmal auch eine ganze Reihe wertvoller musikalischer Beigaben. KMD Rich. Trägner-Chemnitz erfreute uns diesmal mit einer Polonaise für Klavier zweihändig, ein Werk, das in dem getragenen Charakter der Polonaise dahinschreitet und melodisch und rhythmisch vortrefflich gelungen erscheint. Dr. Franz Zeilinger-Haubinda sendet uns eine Phantasie für Violine und Klavier, die dem solistischen Instrument vortrefflich angepaßt ist. Das Klavier begleitet angemessen. Prof. Georg Brieger-Jena sendet uns ein Präludium und Fuge für Orgel, die seine gewohnte Meisterschaft zeigen. Er fügt noch ein leichtes Trio im klassischen Stil (Zwiegespräch) für Violine, Violoncello und Klavier bei, ein unterhaltsames Stück für junge Spieler. Hauptmann Rau scheint an die Front seine Geige mitgenommen zu haben. Denn schon das zweite Mal sendet er uns ein Solostück für Violine allein, einen kleinen Marsch, der rhythmisch und melodisch vortrefflich, aber in seiner Geigencharakteristik ganz ausgezeichnet ist. Einen glänzenden Humor bekundet Kantor E. Sikkert-Tharandt in einer „Festmusik zum Cantorey-Jubiläum, vocaliter et instrumentaliter" für Klavicimbal, Violini, 8 Flöten (nämlich ausgediente Orgelpfeifen, davon eine jede natürlich bloß einen Ton hat), 8 Trompeten (das sind Küchentrichter), Schlagzeug, so viel wie möglich (das sind blecherne Topfdeckel) und Triangel. Man möchte fast meinen, diese kleine Festmusik stamme aus der Zeit der Bache, da sie noch in Thüringen die Musik regierten. Der kleine musikalische Scherz ist wohl gelungen und macht viel Freude. — Kantor Georg Winkler-Leipzig zeigt sein gutes Können in Variationen über einen eigenen Baß für Orgel und fügt weiter noch ein Gebet für Orgel an, das melodisch besonders ausdrucksvoll ist. Eine ganz reizvolle Zwiesprache zwischen der Klarinette und der Tabakspfeife „Die Weisheit des Schöpfers" (eine Fabel) dichtete Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf/Th. Allen diesen vorgenannten Einsendern halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Theodor Röhmeyer-Pforzheim erfreut uns durch ein Klavierstück „Erinnerung". — Ein vortreffliches Klavierstück „Intermezzo" sendet uns Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg/Br. Er hat es zur Ausschmückung seiner Lösung beigefügt und, wie er schreibt, das Intermezzo in h-moll gesetzt, um sich das h vom Christoph abzureagieren. Das ist ihm auch gut gelungen und ein kleines nettes Vortragsstück ist entstanden. Studienrat Erich Lafin (z. Zt. bei der Wehrmacht) hat aus seinem Variationen-Werk mit Fuge für Geige und Bratsche zunächst das Thema und 6 Variationen geschickt. Das Werk zeigt, daß der Komponist mit beiden Instrumenten gut vertraut ist und die Instrumente sich in seinem Werk klanglich sehr gut ergänzen. Bei der seltenen Literatur für diese Instrumente macht es Freude mit diesem kleinen Werk bekannt zu werden. Auch Kantor Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. ist seine Studie für 2 Klarinetten wohl gelungen. Lehrer Fritz Hoß-Salach (z. Zt. bei der Wehrmacht) hat einen Konzertländler für kleines Orchester gesetzt. Bei seiner Veranlagung für beschwingte Musik ist ihm das wohl gelungen. Auch einige reizvolle Dichtungen gehören in diese Preisgruppe: Die heiteren Verse zum Rätsel von Martha Brendel-Augsburg, Bruno Fischer-Halle/S., Studienrat Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. und Karl Schlegel-Recklinghausen, sowie die musikgeschichtliche Betrachtung von KM Arno Laube-Borna. Ihnen allen sei je ein Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— zuerkannt.

Siegfried Köhler-Meißen wurde durch eine Fahrt mit der HJ-Spielschar nach Danzig veranlaßt Eichendorffs Gedicht „Danzig" zu vertonen. Er hat hierfür gemischten Chor mit einstimmigem Violinchor gewählt. In den Figuren des Chores sind teilweise noch unangenehme Härten, die sich leicht hätten vermeiden lassen. Wolfgang Erich Häfner sendet uns ein Lied für eine Singstimme und Klavier, die als Versuch zu werten ist. Ebenso darf der Marsch für Klavier zweihändig von Rudolf Oswald Strobel-Bärenstein-Kühlberg gewertet werden. Für diese letztgenannten Einsendungen halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 2.— bereit.

Und nun bitten wir alle Preisträger um recht baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Die Aufgabe lösten ferner richtig:

Cöleste Gertrud Abigt-Chemnitz — UO Günter Bartkowski — Hans Bartkowski-Berlin — Frau Gertrud Beck-Rostock — Dr. P. Biedermann-Guben — Dr. Otto Braunsdorf-Frankfurt/M. — Gertrud Brinckmeyer-Berlin — Felix Brodtbeck, Organist, Basel — Aenne Döllken, Musiklehrerin, Essen — Elisabeth Dürschner-Nürnberg — Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen/Th. — Ilse Grünberg, Musiklehrerin, Bielefeld — Lotte Hartmann-Zeuthen/Mark — Alfred Heller-Karlsruhe/B. — Frau Anni Heß-Karlsruhe/B. — Obergefreiter Walter Hilmer (im Felde) — Lehrer Rudolf Kocea-Wardt über Xanten — Studienrat Ernst Lemke-Stralsund — Charlotte Martens-Kiel — Hubert Meyer, Dipl.-Komm., Walheim bei Aachen — Pfarrer Friedrich Okfas-Altenkirch — Alfred Oligmüller, Kammermusiker, Bochum — Prof. Eugen Püschel-Chemnitz — Dr. Walter Richter-Quedlinburg — Carla Roskowski-Dortmund — Erich Scharff-Hamburg — Kantor Walter Schiefer-Hohenstein-

Ernstthal — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Kaiserslautern — Ernst Schumacher-Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer-Chemnitz — Wilhelm Sträußler-Chemnitz — Studienrat Paul Türke-Oberlungwitz — Sanitätsrat Dr. Weigel-Ohrdruf i. Th. — Maud Wiesmann-Bocholt i.W. und ein namenloser Einsender aus Düsseldorf.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Josef Schuder, z. Zt. im Felde.

Aus den Silben:

ak — am — bach — ber — blatt — bronn — chen — chen — chen — chen — das — de — des — der — der — dorff — ei — ein — er — fol — fu — fu — ge — ge — gen — gen — gen — ger — gret — heil — ho — hung — käth — kon — kord — kraft — kur — leit — ler — lie — lung — ma — ma — men — mie — mo — mo — nik — rad — ren — rich — rung — sand — sche — sin — sin — sla — spinn — stan — stimm — tan — tän — tat — te — tech — ter — the — the — the — ti — tiv — tiv — tril — tritt — veil — ver — vi — von — wie — ze — zert — zie — zie

sind 22 Wörter zu bilden, aus denen je drei (beim letzten vier) aufeinanderfolgende Buchstaben herauszuziehen sind. Aneinandergereiht ergeben sie einen Ausspruch von Peter Raabe.

1. Mozartsche Liedkomposition
2. Musikalisches Gebilde mit bes. char. Eigenschaft
3. Zielweisung im Gesangsunterricht
4. Charakterliche Voraussetzung f. großes Schaffen
5. Fugenartiger Einsatz
6. Schubertlied
7. Meisterwerk
8. Begriff der Harmonielehre
9. Melodiebelebung
10. Musikpflege
11. Komposition von Dvořák
12. Pflege von Berufsliedern
13. Singart
14. Gestaltungsgrundsatz in Lisztschen Kompositionen
15. Ein „Mannheimer"
16. Erleichterung für Musikfreunde
17. Beethoven zugelegter Name
18. Bestandteil der Fuge
19. Ouvertüre von Pfitzner
20. Mozartforscher
21. Zeichnung seelischer Vorgänge in Wagners dramatischen Gestalten
22. Kantate von Cäsar Bresgen

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Dezember 1942 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DRESDNER MUSIKSOMMER 1942.

Von Günter Haußwald, Dresden.

Der Dresdner Musiksommer 1942 in den Monaten Mai bis August stellte eine klingende Musikschau von größtem Ausmaße dar. Oper und Konzert, Tanz und Vortrag waren organisatorisch zusammengefaßt worden, sodaß sich die Eindrücke bei einer Überschau zu einem glanzvollen Akkord runden. Der Schwerpunkt lag diesmal auf zeitgenössischem Musikschaffen. Das schloß jedoch eine lebendige Pflege unseres Musikerbes nicht aus.

Die Staatsoper trug zu dieser Doppelperspektive insofern bei, als sie zunächst einmal gegenwartsnahe Opernkunst brachte. Sie war mit einer Wiederaufnahme und Fortführung von *Werner Egks* „Peer Gynt", mit *Carl Orffs* „Carmina burana" und mit *Heinrich Sutermeisters* „Romeo und Julia" gegeben. Ein inniges Vertrautsein mit den gegensatzreichen Stilwelten der Werke vertiefte und erhöhte die Eindrücke. Des weiteren standen die meisten Opern von *Richard Strauß* in mustergültiger Aufführung im Spielplan, voran „Salome" und der „Rosenkavalier" als Geburtstagsgeschenk

für den Meister. Von ihm kam auch die Fassung zu *Mozarts* „Idomeneo" zur Erstaufführung. Man hatte das Werk mit seinem stilistisch zwiespältigen Gesicht ganz auf antikes Drama von hoher sittlicher Weihe abgestimmt. Die Titelgestalt verkörperte ideal Philipp Rasp, würdig umspielt von Christel Goltz, Elfriede Weidlich, Inger Karén, Sven Nilsson und Jan Rittel. Eine weitere Erstaufführung war mit *Ricardo Zandonais* „Francesca da Rimini" gegeben. Unter Kurt Strieglers überlegener Führung blühte orchestrale Farbigkeit auf, die gesanglich stilvoll von Margarete Teschemacher, Angela Kolniak, Gottlob Frick, Josef Herrmann, Philipp Rasp und Lorenz Fehenberger ergänzt wurde. War so eine gewisse Weite des Blickes mit zeitgenössischer Oper umrissen, so war das klassisch-romantische Erbe mit einem geschlossenen Zyklus von *Wagners* „Ring des Nibelungen" vertreten. Die 500. Aufführung von *Bizets* „Carmen" wußte Karl Böhm mit Elisabeth Höngen und Elfriede Weidlich zu einem bannenden Erlebnis werden zu lassen. Von quirlender Lebendigkeit war *Donizettis* „Don Pasquale" getragen. Kurt Kirchner ließ die Umbauten hinter einem weitmaschigen Gittervorhang auf offener Bühne vor sich gehen, und Max Hofmüller gab dem Spiel allen launigen Schliff. Mit Willy Czernik am Dirigentenpult und mit gepflegten Leistungen von Kurt Böhme, Elfriede Weidlich, Arno Schellenberg und Lorenz Fehenberger gab es einen vollen Erfolg. Wichtig noch zu notieren wie *Verdis* „Tosca" und „Rigoletto" mit italienischen Gästen in Szene gingen. Ein delikater Orchesterführer war Angelo Questa, typisch südländischen Gesangstil zeigten Antonia Salvarezza, Mario Basiola, Mario Carbone, Mario Filipeschi und Liana Cortini.

Das Theater des Volkes pflegt erfreulicherweise neben dem Sprechstück auch die Oper. Nach *Marschners* „Hans Heiling", *Ottmar Gersters* „Enoch Arden" wartete man mit einer geistvollen Inszenierung von *Webers* „Freischütz" auf, die Wolf Georg Reuther und Manfred Huebner besorgten. Unter Kurt Eichhorn hat sich das Orchester prächtig entwickelt. Stimmlich ragten Rudolf Kauk und Anita Geider hervor.

Das Konzertleben beherrschten die Dresdner Philharmoniker. Ihr groß angelegter *Mozart-Beethoven*-Zyklus spendete Tausenden Freude und Erbauung. Unter Paul van Kempen als vitalem Dirigenten hörte man Solisten wie Gerard Bunk, Toni Faßbender, Bernhard Hamann, Erik Then-Bergh, Georg Kulenkampff, Conrad Hansen und Christine Purrmann. Zu den schönsten Eindrücken des Dresdener Musiksommers gehören die Serenaden im Zwinger. Meist unter Leitung von Erich Seidler verschmolz dort rokokohafte Architektur mit barocker Musik deutschen oder italienischen Gepräges zu einem wundersamen, farbigen Zweiklang. Zwei Sonderkonzerte ragten heraus. Unter Kurt Eichhorn spielte Hermann Zilcher *Schumann*, unter Paul van Kempen kamen die Orchestervariationen über „Ich wollt', daß ich daheime wär'" von dem im Felde stehenden Komponisten *Johannes Paul Thilmann* zur Uraufführung. Strenge Linienführung paart sich da mit einem hellwachen Sinn für orchestralen Klang. Edwin Fischer gab *Eugen d'Alberts* Klavierkonzert allen virtuosen Glanz. *Pfitzners* cis-moll-Sinfonie beschloß gehaltvoll den Abend.

Gewissermaßen das Rückgrat des Dresdner Musiksommers bildeten große Choraufführungen, ein Beweis, daß die Leistungskraft der Chöre trotz Krieg ungebrochen ist. Walther Meyer-Giesow gestaltete mit Erna Berger, Doris Winkler, Werner Liebing und Gottlob Frick *Pfitzners* Kantate „Von deutscher Seele" zu eindringlichem Erlebnis. Kurt Striegler wußte mit Angela Kolniak und Jan Rittel das *Haas*sche Oratorium „Das Lied von der Mutter" in markanten Konturen nachzuzeichnen. Heinz Mende brachte *Hermann Reutters* „Großen Kalender" zur Erstaufführung, ein mystisch versponnenes Werk von lapidarer Gewalt. Zu einem Höhepunkt wurde die Uraufführung von *Ernst Peppings* Chorwerk „Der Wagen" durch den Kreuzchor unter Rud. Mauersberger. Die Musik besticht durch eine ganz seltene Leuchtkraft, nicht minder durch eine holzschnittartige Strenge, die diese Bilderfolge zu einem der bedeutendsten Chorwerke der Gegenwart stempelt. Wichtig ebenso *Hans Brehmes* „Fünf Gesänge" sowie die aufschlußreiche Kantate „Herz im Tag" von *Otto Reinhold*. Die Madrigal-Vereinigung unter Otto Winter gab Einblick in das Schaffen von *Armin Knab*, *Gotthold Ludwig Richter*, *Karl Marx*, *Karl Kleinig*, *Heinrich Simbriger*. Vor allem aber waren neben dem Sinfoniechor die Chöre des Dresdner Sängerkreises im Deutschen Sängerbund die Träger der Aufführungen. Gerhard Paulik führte einmal die Frauenchöre zu schönem Erfolg.

Fast unübersehbar erscheint die Zahl der Kammerabende. Wir greifen nur Wichtiges heraus. Dazu gehören Uraufführungen durch das ausgezeichnete Roth-Quartett von *Hans Richter-Haaser* und *Hermann Werner Finke*: einfallsreiche Musik von vornehmer Haltung; ein gelungener *Mozart*-Zyklus von Jan Dahmen und Johannes Schneider-Marfels; ein *Pfitzner*-Abend von Petronella Boser; ein Liederabend der feinsinnigen Herta Maria Böhme, der wertvolle Ausschnitte aus dem zeitgenössischen

Liedschaffen brachte; wichtige Kammermusik von *Heinz Schubert, Wilhelm Maler, Frieda Kern, Philipp Mohler* und *Hans Pfitzner* sowie einen Liederzyklus von *Joseph Haas,* gesungen von Arno Schellenberg, im rührigen Tonkünstlerverein. Das Konservatorium veranstaltete Liedstunden, Meisterkurse mit Conrad Hansen, Karl Schmitt-Walter und Ferdinand Leitner, die zu einem Konzert junger Nachwuchskräfte führten. Mit der Oper „Sokrates" aber wurde erneut durch die Opernschule das Problem der Barockoper zur Erörterung gestellt. Eindringlich wurde auch das musikalische Frauenschaffen der Gegenwart mit Philippine Schick, Johanna Senfter, Hilde Kocher-Klein, Clara Faißt, Gertrude Brückner und Christine Triacca beleuchtet. Die Musica sacra war mit Herbert Collum und Hans Ander-Donath vertreten, der *Bachs* „Magnificat" glanzvoll herausbrachte. Auf Veranlassung der Partei wurde eine neue Orgel im Dresdner Schloß durch Gerhard Paulik geweiht, die in ihrer barockgerechten Registratur stilistisch erlesene Eindrücke zu vermitteln mag. Nicht zuletzt sorgten „Stunden des Tanzes" dafür, daß der Ruf Dresdens sich auch auf diesem künstlerischen Ausdrucksgebiete immer weiter festigt. Dr. Karl Laux endlich sprach über zeitgenössische Musik.

Der Dresdner Musiksommer wurde mit Werken feldgrauer Komponisten eröffnet. Als Neuheit erklangen gegensatzreiche Lieder von *Franz Herzog* nach Dichtungen von Brockmeier. Eine Violinsonate von *Johannes Paul Thilman* verriet motorische Kraft, die Uraufführung der Chormotette „Und weiter wachsen Gott und Welt" von *Franz Herzog* zeigte strenge Polyphonie. Sinnige Soldatenlieder von *Hermann Unger,* die „Jagdmusik für Bläser" von dem gefallenen *Hellmut Bräutigam* spiegelten lauter und klar den Musikwillen der Gegenwart. Kulturdezernent Döhler umriß Sinn und Aufgabe des Dresdner Musiksommers.

Der Ertrag der letzten Monate ist darin zu sehen, daß einmal die Möglichkeit einer Erörterung über zeitgenössisches Musikschaffen auf breiter Basis gegeben wurde. Oper und chorische Abende gaben vielleicht den tiefsten Einblick in das Ringen um einen neuen Musikstil. Eine Klärung ist auch hier noch keineswegs eingetreten und die Zeit wird werten und sondern. Ohne voreilige Schlüsse ziehen zu wollen, kann man doch sagen, daß vielleicht augenblicklich eine Überwindung einer gewissen konstruktiven Gestaltungsweise zugunsten einer gleichsam neu „entdeckten" Romantik spürbar ist. Das Wort von der „stählernen Romantik" mit ihrer sachlich strengen Bindung an Formideale des Barocks und der Klassik, verschmolzen mit der Tiefe der Empfindung des deutschen Menschen, mit einer Hellsichtigkeit für Farbe und Stimmungswert erfährt somit eine neue Beleuchtung und innere Berechtigung. Einmal den unbändigen Musikwillen der Gegenwart in seiner ganzen schöpferischen Breite aufgerollt zu haben, darin liegt der fruchtbare Ertrag des Dresdner Musiksommers 1942.

21. WÜRZBURGER MOZART-FEST.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Zwei Umstände machten das 21. Würzburger *Mozart*fest zu einem der merkwürdigsten der ganzen Reihe: es war so umfänglich wie noch keines bisher, und es war das erste, das auch die Mozartsche Oper einbezog.

Die Zahl der Veranstaltungen betrug zwei Jahrzehnte hindurch jeweils 5 bis 6, in diesem Jahr aber — nachdem sie 1941 auf zehn gestiegen war — 27, verteilt auf einen Zeitraum von mehr als zwei Wochen; die Besucherzahl stieg auf fast 35 000, in einer Stadt von etwas mehr als 100 000 Einwohnern. Ermöglicht wurde das durch das Eintreten der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Gauwart Groß). Sie hatte die Organisation übernommen, und auch das Reichsballett der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" verpflichtet, das im Theater und im Hofgarten in Darbietungen von Schnitt und Schönheit auftrat (Leitung von Derra de Moroda).

Die Spielfolge machte keinerlei Zugeständnisse ans „Publikum", sie führte zu dem universalen, innigen, holden und auch zu dem dämonischen Genius hin. Hermann Zilcher leitete noch glühender und freier als je. Er romantisierte nichts, was aber Sättigung und Linie, Feuer und Geist im Mozarterlebnis heißen kann, das entriß er dem sehr achtenswerten Orchester mit staunenswerter Spannkraft. Die zahlreichen Solisten waren glücklich gewählt. Erwähnt seien Lore Fischer, Elisabeth Reichelt, Margret Zilcher-Kiesekamp, Walter Ludwig, H. Wocke; von den Instrumentalsolisten Vasco Abadjiev, Hans-Martin Theopold, Heinz Knettel, Marianne Buck, Gustav Steinkamp, Franz Faßbender, Hermann Zanke, Fritz Huth; von Vereinigungen das Stroß-Quartett, das Schiering-Quartett und die Würzburger Bläservereinigung.

Daß dem Würzburger Mozartfest mit den Bühnenwerken Mozarts etwas Wesentliches fehlte, ward immer empfunden. Zilcher brachte daher mehrmals sehr verdienstliche Bühnenaufführungen mit Frühwerken Mozarts im Kaisersaal, zweimal auch den „Idomeneo" in Konzertbearbeitungen nach Willy Meckbach. Das Stadttheater konnte sich aber nicht beteiligen, weil es erst 1941/42 zur ganzjährigen Spielzeit überging. Intendant Helmut Ebbs brachte nun überraschend starke Aufführungen von „Don Giovanni" und „Zauberflöte".

Der Sinn für Poesie, der Ebbs sehr auszeichnet, die schöne Bühnenausstattung Wilfried Ottos, die energiegeladene und doch auch ziselierend klare Mozart-Deutung des Dirigenten Cornelius Monske gab diesen Abenden festlichen Glanz. Westdeutsche Solisten waren herangezogen: Heinrich Hölzlin (Mannheim), Anton Klubal (Darmstadt), A. von Diehl (Nürnberg), Emmy Küst (Darmstadt), Clara Ebers (Frankfurt), W. Schupp (Karlsruhe).

ZOPPOTER WALDOPER 1942.

Von Heinz Kühl, Danzig.

Zum dritten Mal fanden die Zoppoter Festspiele im Kriege statt, ohne von ihrer Anziehungskraft im geringsten eingebüßt zu haben. Sie sind von jeher nicht eine Angelegenheit kleiner Schichten besonders Kunstinteressierter gewesen, sondern Sache weitester Kreise der Bevölkerung der näheren und weiteren Umgebung. So konnte es nicht ausbleiben, daß trotz der kriegsbedingten Verkehrsschwierigkeiten, die in gewissem Maß sogar für die Besucher aus dem unmittelbar benachbarten Danzig bestanden, an den Aufführungstagen wie in früheren Jahren endlose Ströme von Menschen zum Zoppoter Wald hinaufzogen, um dort die „Meistersinger" oder den „Siegfried" zu sehen und zu hören.

Als unbestreitbarer Höhepunkt der „Meistersinger"-Aufführung, der die nach Tausenden zählenden Besucher in helle Begeisterung versetzt, erwies sich auch dieses Mal wieder die Schlußszene unter der lebendigen Regieführung von Generalintendant Hermann Merz. Die treffliche Inszenierung des Werkes war die vom Vorjahre her bekannte. Prof. Robert Heger leitete als Dirigent die Aufführung überlegen und besonnen mit liebevoller Herausarbeitung von Feinheiten der Partitur, das auf gewohnter Höhe stehende Festspielorchester folgte ihm dabei willig und aufmerksam. Leider ließen die Witterungsverhältnisse die Benachteiligung des Orchesters gegenüber der Bühne in akustischer Hinsicht zeitweise sehr fühlbar werden. Ob hier vielleicht später einmal noch eine Verbesserung möglich ist, muß dahingestellt bleiben. Wunderbar zur Geltung kamen — wie stets — die Singstimmen. Den Sachs sang Hans Hermann Nissen mit edlem Wohlklang, als Pogner war Sven Nilsson bereits von früheren Aufführungen her vorteilhaft in Erinnerung. Wie im Vorjahr sang Joachim Sattler den Ritter Stolzing, in Erscheinung und Stimme eine ideale Verkörperung der Rolle, dem in Konstanze Nettesheim ein bezauberndes Evchen zur Seite stand. Eine hervorragende und durchaus persönliche Charakterzeichnung bot Heinrich Cramer als Beckmesser, der seiner Rolle auch gesanglich nichts schuldig blieb. Karl Wessely (David), Margarete Arndt-Ober (Magdalene) und Fritz Zöllner (Kothner) vervollständigten den Reigen der Hauptdarsteller. Den trotz des Krieges sehr gut besetzten Chor hatte Reinhold Koenenkamp sorgfältig vorbereitet.

Als zweites Werk erklang der „Siegfried", der mit seinen Naturszenen wie kaum eine andere Schöpfung der Opernbühne sich für die Darstellung auf der Waldbühne eignet. Nach seiner ersten Aufführung in Zoppot vor zwanzig Jahren ist er in der Zwischenzeit wiederholt gegeben worden, zum letzten Mal vor drei Jahren. Wenn der eigenartige Zauber, den das Werk an dieser Stätte ausübt, sich dieses Mal nicht ganz so stark einstellen wollte, so lag das an dem hellen Tageslicht, bei dem die Aufführung vonstatten gehen mußte. Abgesehen von der größeren Konzentration, zu der die Dunkelheit zwingt, bewirkt gerade das künstliche Licht hier die notwendige Verschmelzung der auf der Bühne aufgebauten Felskulissen mit dem naturgegebenen Rahmen. Auch bühnentechnisch so heikle Dinge wie der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen vermögen erst bei Scheinwerferbeleuchtung die rechte Wirkung auszuüben. Das Bühnenbild wies gegenüber der letzten Aufführung im allgemeinen keine großen Änderungen auf, wesentlich anders geworden war nur das des zweiten Aufzuges. Indessen möchte ich hier der älteren Lösung, die sich zudem stärker an die Vorschrift Wagners hielt, doch den Vorzug geben. Musikalisch wurde auch der Siegfried von Prof. Heger betreut. Die Sänger waren zum Teil die gleichen wie in den „Meistersingern", so Hans Hermann Nissen, der den Wanderer sang und Margarete Arndt-Ober (Erda). Als Siegfried begeisterte Karl Hartmann wie vor drei Jahren durch seine schöne baritonal gefärbte Tenorstimme wie sein frisches Spiel. Den Mime sang — ebenfalls wie damals — Heinrich Teßmer, ebenso wie Eduard Habich als Alberich trefflich charakterisierend. Einen starken Eindruck hinterließ Inger Karén als Brünnhilde.

KONZERT UND OPER

AUGSBURG. Wenn es dem Intendanten des Stadttheaters, Dr. Becker, gelang, im *Mozart*-Festjahr außer den Opern des zu Feiernden Werke der gesamten Literatur zu pflegen und hierin noch zwei Werke zeitgenössischer Tonsetzer herauszubringen: *Ottmar Gersters* „Hexe von Passau" und *Werner Egks* „Kolumbus", so zeigt das erneut, mit welcher Umsicht und Hingabe er sein hohes Amt führt. Seien in diesem Sinne aber auch seine Mitarbeiter Oberspielleiter Huth und Operndirektor

Egelkraut genannt. — Letzterer hielt in der Leitung der Sinfonie-Konzerte eine ähnliche Linie ein. Er brachte an Neuem: *K. Höllers* „Cello-Konzert" mit Hoelscher, *G. Münchs* „Capriccio variato" für Klavier und Orchester, mit dem Komponisten als Interpreten, *Pfitzners* Sinfonie Werk 46 und eine Sinfonie von *E. Pepping*. Von den Solisten dieser Konzerte traten hier erstmals auf: W. Barylli (*Brahms'* Violinkonzert), *A. Ranzato* (Cello-Konzert von *Boccherini*, Chaconne von *Vitali-Bossi*) und die kroatische Pianistin Branka Musulin (*Chopins* Konzert f-moll).

Der Oratorienverein beging unter Egelkrauts Stabführung die Feier seines 75jährigen Wirkens mit *Beethovens* „Neunter", die in der Zeit seines Bestehens einen festen Platz in seinen Konzerten einnahm. Es muß daran erinnert werden, daß seine Pflege Händelscher Oratorien in der Chrysanderschen Bearbeitung unter Prof. W. Weber sich eines besonderen Rufes in Deutschland erfreute. Weber war es auch, der sich für M. Enrico Bossi mit Nachdruck einsetzte und dessen große oratorischen Werke herausbrachte. — Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hatte 1941/42 erstmals sechs sinfonische und acht kammermusikalische Konzerte im Abonnement durchgeführt. Den Auftakt dazu gab das Bayerische Staatsorchester unter Clemens Krauß. Ihm folgten die Mailänder Scala (Marinuzzi), das Neapeler Kammerorchester (Lualdi), das Kölner Kammerorchester (Kraak), die Münchner Philharmoniker (Kabasta) und das NS-Sinfonie-Orchester (Erich Kloß). Die Kammermusik bestritten das Münchener Bläserquintett mit Ruoff, das Berliner Bläserquintett (Staatsoper) mit Theopold am Flügel, das Münchner Klavier-Trio, Gieseking, Prihoda, das Prager- und das Freund-Quartett. — Um der Chronistenpflicht zu genügen seien noch zwei Festkonzerte des Bayerischen Staatsorchesters am KdF-Jahrestag erwähnt, die unter Leitung des Berichterstatters stattfanden, wobei auch seine „Sinfonische Fantasie" für großes Orchester und konzertierende Oboe „Rattenfängers Abschied" mit Kammervirtuos Uffinger als Solisten aufgeführt wurde. Gustav Heuer.

BADEN-BADEN. Es war für GMD Gott. E. Lessing nicht leicht, im letzten Winter die Konzerte durchzuführen. Aber den mannigfachen, durch den Krieg bedingten Schwierigkeiten und dem Eis und Schnee zum Trotz entwickelte sich ein sehr reges Musikleben. Neben den 8 Zykluskonzerten, in denen Lessing sein lebendiges, sprühendes, warmblütiges, dramatisches Temperament bestätigte in fabelhafter meist auswendig dirigierter Wiedergabe von Werken *Bruckners, Bachs, Beethovens, Brahms, Strauß', Regers, Pfitzners* mit namhaften Solisten, fanden noch eine Reihe Kammermusikabende verschiedener Quartette, Konzerte junger Künstler, Sonderkonzerte und Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde statt, mit Ur- und Erstaufführungen von *Fortner, Trapp, Kodaly*. Die Kunst der Fuge hörte man vom Heidelberger Bachquartett in der Bearbeitung für Violine, Bratsche, Tenorgeige und Cello von *Hans Bender* in letzter Vollendung. Es gab *Mozart*-Sonderkonzerte anläßlich des 150. Todestages und selten gespielte Werke von *Händel* kamen zu Gehör. Von den jungen Künstlern dürfte ein Sohn unserer Stadt, Hanns Hochhäusler, sich bald weitgehendster Beachtung erfreuen. Er spielte u. a. mit großem Erfolg das *Grieg*-Konzert. Um allen Wünschen gerecht zu werden, hat GMD Lessing mit dem Oberspielleiter Reinhardt aus Aachen eine Operngastspiel-Serie zusammengestellt mit ersten Künstlern, hauptsächlich aus Frankfurt, Wiesbaden, Wien und Breslau. Es fanden unter Lessings ausgezeichneter Leitung bei ausverkauften Häusern Doppelvorstellungen von „Barbier von Sevilla", „Fidelio", „Tannhäuser", „Tiefland" und „Tosca" statt. Und zwar sind alle diese Opern eigens für diese Badener Vorstellungen szenisch erneuert worden, gemäß der hiesigen Bühnenbeschaffenheit. Man könnte direkt von Festspielen sprechen, denn nicht nur die Solisten gaben den Vorstellungen Glanz, sondern auch die gut geschulten großen Chöre, die sorgsame Ausfeilung jeder Vorstellung, die Harmonie des Bühnenbildes und der Kostüme und die beglückende musikalische Zusammenarbeit von Orchester und Bühne trugen zu diesem Festspielcharakter bei.

Für den Winter sind wieder 8 Zykluskonzerte vorgesehen mit Werken von *J. S. Bach, Pfitzner, Brahms, Beethoven, Reger, Sibelius* und von lebenden Komponisten kommen *Degen, Höller, Trapp, Pepping* und *Walter Abendroth* zu Wort. Letzterer mit einem Werkauftrag der Musikfreunde. Als Solisten sind Rosl Schmid, Ludwig Hölscher, Emil Telmanyi, Siegfried Borries, Konrad Hansen, Karl Schmitt-Walter und Wilhelm Backhaus verpflichtet. Unseren unermüdlichen Orchestermusikern, die neben den Sinfoniekonzerten, Opern, Operetten auch noch die täglichen Kurkonzerte bewältigen müssen, gebührt eine besondere Anerkennung für ihre Werktreue. Elsa Bauer.

BRESLAU. In den von GMD Philipp Wüst geleiteten großen Philharmonischen Konzerten, die erstmalig im vergangenen Winter stets an zwei aufeinanderfolgenden Tagen stattfanden und für die immer am Sonntag vorher Einführungen gegeben wurden, forderte eine Anzahl Erst- und Uraufführungen besondere Beachtung. So hob Wüst die „Dramatische Ouvertüre" des Berliner Staats-KM *Robert Heger* aus der Taufe, ein formgewandtes, reich instrumentiertes Werk, das seine Spannungsdichte aus dem Gegensatz grüblerisch-pathetischer, stür-

miſch auffahrender und lyriſch verhaltener Themen in gemäßigt moderner Harmonik gewinnt. Eigenwilliger und beim erſten Hören nicht ohne weiteres voll erfaßbar gab ſich das uraufgeführte Bratſchenkonzert des einheimiſchen Komponiſten *Günter Bialas,* eines Trapp-Schülers, das Emil Keſſinger mit Virtuoſität vortrug. Als ſinfoniſches Bratſchenkonzert nimmt es unter den ohnehin ſeltenen Schöpfungen ſeiner Gattung eine Sonderſtellung ein. Am beſten ſetzt ſich das dunkle Soloinſtrument im langſamen Mittelſatz durch, in dem es ſtimmungsvoll über zart getöntem Untergrunde ausſchwingen kann. Die umgebenden Eckſätze in freier Sonaten- bezw. Rondoform ſind von triebkräftig vorſtoßender rhythmiſcher Energie erfüllt und weiſen eine vielgeſtaltige polyphone Arbeit auf, die es dem Soliſten nicht immer leicht macht, ſich klanglich zu behaupten. Zum erſten Male hörte man hier *Hans Pfitzners* Erſtlingswerk für Orcheſter, das c-moll-Scherzo, das der 18-Jährige als Schüler des Frankfurter Konſervatoriums ſchrieb. In ſeiner durchſichtigen, leichten und ſpritzigen Art machte es einen freundlichen Eindruck. Des Augsburger KM Heinz Röttger uraufgeführte E-dur-Symphonie ſtellte ſich als eine achtunggebietende Auseinanderſetzung mit der großen klaſſiſchen Kunſtform dar. Sie wird vorwiegend von einer impulſiven Kraft durchſtrömt und tut ſich gern in feſtlicher Farbenfülle auf, gewährt aber auch der motiviſchen Durchführung ergiebige Ausbreitungsmöglichkeiten. Zwei kräftig geſteigerte Allegri umchließen ein breit meditierendes, vor Herbheiten nicht zurückſchreckendes Adagio und ein an Bruckner gemahnendes, ſpukartig vorüberhuſchendes Scherzo. An einem der Abende brachte Carl Schuricht als Gaſtdirigent *Marc Lothars* für Breslau neue Ouvertüre zu „Schneider Wibbel“ ſo zündend heraus, daß ſie ſofort wiederholt werden mußte. Dieſem Vorbilde folgend ließ Philipp Wüſt im nächſten Konzert auch *Max Trapps* uraufgeführtes „Allegro deciso“ zweimal hintereinander ſpielen und vertiefte damit den Einblick in den ſehr friſch erfundenen, bei aller meiſterlichen Kontrapunktik blühend klangvollen Satz. Nur einen Achtungserfolg errang die hieſige Erſtaufführung der Symphoniſchen Fabel „La rocca degli ostinati“ („Die Burg der Trutzigen“) des Italieners *Piero Calabrini,* deren programmatiſche Idee einer alten toskaniſchen Erzählung entſtammt. Vollſaftig orcheſtriert und von beweglichem Muſiziergeiſt erfüllt, iſt dem Stück doch eine den Zugang zu ihm erſchwerende Härte und Spröde eigen.

Schließlich trat in einem der letzten Philharmoniſchen Konzerte der gewiß ſeltene Fall ein, daß die Symphonie einer Frau uraufgeführt wurde. Es handelte ſich um die C-dur-Symphonie der zuletzt bei Trapp ausgebildeten, jetzt in Wien lebenden Komponiſtin S. C. Eckardt-Gramatté, von der hier bereits ein Streichquartett aus der Taufe gehoben wurde. Die Symphonie iſt wie das Quartett von überraſchend männlich-ſtarkem Charakter, ſtützt ſich auf ein wohlerworbenes ſatztechniſches Können und gelangt neben der faſt überreichen kontrapunktiſchen Durchführung der konzertanten Eckſätze im Lento und Scherzo auch zu eigenartigen klangviſionären Wirkungen. Harmoniſch ruht das Werk auf der Grundlage erweiterter, doch beſtimmter Tonalität. Der im ganzen klaſſiſch gehaltenen Form fügt der Kopfſatz barocke Stilelemente bei, wie inmitten des letzten Allegro con bravure (!) ein Fugato auftaucht. Bei aller noch gärenden, zwiſchen Geiſtigkeit, Temperament und Phantaſie ausgleichſuchenden Geſtaltung die hochintereſſante Auseinanderſetzung einer bedeutenden Begabung mit ſinfoniſcher Kunſt. Das ungewöhnliche Anforderungen ſtellende Werk wurde von der Schleſiſchen Philharmonie unter Philipp Wüſt großzügig-virtuos herausgebracht und trug der anweſenden Komponiſtin reiche Ehrungen ein.

In einem Kammerſymphonie-Konzert hörte man ein wohl erſt nachträglich aufgefundenes Adagio von *Mozart* für Engliſch-Horn, zwei Violinen und Violoncello. Die Kompoſition — ſie beginnt mit dem Kopfmotiv des Ave verum — breitet in edler Melodik einen zarten Tonſchleier der Geigen über der Kantilene des Blasinſtruments aus und hat den Wert einer klangſchönen Rarität. Zu den Erleſenheiten, die das nunmehr ſeit zehn Jahren beſtehende Schleſiſche Streichquartett (Schätzer, Olowſon, Keſſinger und Müller-Stahlberg) in ſeinen zwei- und dreimal wiederholten Kammermuſikabenden darbot, gehörte *Max Regers* d-moll-Quartett Werk 74, das der Autor dem Breslauer Meiſter der Plaſtik, Prof. Theodor von Goſer, der Regers Büſte modellierte, gewidmet hat. Reger nannte es ſelbſt „ein tolles Stück Muſik“. Die geiſtvolle Wiedergabe war eine hervorragende Leiſtung unſerer Künſtler. In einem italieniſchen Abend ſpielte die ausgezeichnete Vereinigung *Nardinis* B-dur-Quartett, das Doriſche Quartett von *Reſpighi,* ſowie als Erſtaufführung auf reichsdeutſchem Boden *Liviabellas* f-moll-Quartett, das trotz äußerſt ſubtiler Ausführung nicht ſehr tief griff, und vereinigte ſich mit dem vortrefflichen Harfeniſten Bruno Schaefer zur unmittelbar anſprechenden Ausführung des B-dur-Quintetts von *Boccherini.* In Verbindung mit dem hochgeſchätzten Prager Pianiſten Prof. Franz Langer widmeten die Spieler ihre volle Hingabe in geſchloſſenem Zuſammenwirken einer Neuerſcheinung aus Berlin, *Friedrich Metzlers* f-moll-Klavierquartett. Ein ernſter Geſtaltungswille, von ſtarkem romantiſchen Empfinden genährt und von zielbewußtem Können geſtützt, zeitigte hier eine dankbar aufgenommene, beachtenswerte Talentprobe.

Das erstaufgeführte einsätzige b-moll-Streichquartett des Wiener Komponisten *Friedrich Reidinger* griff, nachdem das feine Gespinst des Anfangs aufhorchen ließ, infolge seiner zu gleichmäßigen, zäh-melodischen, trotz einiger rhythmischen Gegensätze zu keiner rechten Entwickelung führenden Struktur nicht tief genug, um eine erfolgbestätigende Aufnahme finden zu können.

Auf ein zwanzigjähriges Bestehen blickte in diesem Winter das namhafte Hennig-Quartett (Hennig, Kunze, Janz, Binnowsky) zurück. Sein Motto, peinliche künstlerische Gewissenhaftigkeit im Dienst ehrfürchtiger Werktreue, stand wieder bestimmend über dem Vortrag *Haydns, Beethovens* und *Dvořáks, Dittersdorfs* und *Schuberts*.

Aus der großen Zahl gehaltvoller oratorischer Darbietungen seien die strichlosen Aufführungen des *Händel*schen „Messias" und der *Bach*schen „Matthäuspassion" durch Kantor Johannes Piersig in der Elisabethkirche besonders hervorgehoben. In ihnen wirkte sich die überwältigende Macht der beiden Barockmeister in nachhaltigster Weise aus. Bei St. Maria-Magdalena war Kantor Gerhard Zeggert wie immer ein liebevoll eindringender Betreuer des *Brahms*schen und *Mozart*schen Requiems, des *Bach*schen Weihnachtsoratoriums und der Johannespassion.

Manche vielversprechende Begabung trat in den wieder eingeführten „Konzerten junger Künstler", den Vortragsabenden der Schlesischen Landesmusikschule (Leitung Prof. Heinrich Boell) und den Veranstaltungen des Pozniak-Kreises ans Licht der Öffentlichkeit. Wilhelm Sträußler.

DANZIG. In der vergangenen Spielzeit fanden außerhalb der Anrechtskonzerte eine Reihe wichtiger musikalischer Veranstaltungen statt. Als besonders gewichtig sind da zunächst die Konzerte der jungen Gaumusikschule (Direktor Hugo Socnik) zu nennen. Mit insgesamt vier Abenden wurde hier des Schaffens von *Max Reger* gedacht. Die beiden Flötenserenaden, das Streichtrio a-moll und die D-dur-Sonate für Violine allein aus Werk Nr. 91 erklangen in meisterhafter Ausführung durch Prof. Gustav Scheck (Flöte), Lilli Friedemann (Violine), Walter Müller (Bratsche) und Erwin Barthels-Troje (Violoncello). Am zweiten Abend musizierten Eva Maria Kaiser (Klavier), Helga Schon (Viol.) und Lisa Wagner-Scharzweller (Sopran) u. a. die Telemann-Variationen, die Suite im alten Stil, Präludium und Fuge für Solo-Violine Werk 131a Nr. 3 sowie Lieder aus den „Schlichten Weisen", der dritte Abend wurde von Lehrkräften der Schule ausgeführt, u. a. brachte er eine eindrucksvolle Darstellung der *Beethoven*-Variationen für zwei Klaviere durch Hugo Socnik und Wilhelm Jeletz. Schließlich spielte an einem vierten Abend Prof. August Schmid-Lindner neben einer Reihe kleinerer Klavierstücke des Meisters die *Bach*-Variationen und zusammen mit seiner Gattin Erna die *Mozart*-Variationen in der Fassung für zwei Klaviere. Der Abend rechtfertigte Schmid-Lindners Ruf als eines der bedeutendsten Reger-Interpreten vollauf. Von den übrigen Konzerten der Gaumusikschule sind zwei Klavierabende mit Georg Kuhlmann zu nennen, der das eine Mal zeitgenössische Klaviermusik (von *Maler, Hessenberg, Pütter, Frommel* und *Schlemm*) zu einem nachhaltigen Erlebnis werden ließ, das andere Mal einen ganzen Abend dem Klavierschaffen *Mozarts* einräumte. Die Reihe dieser Konzerte wurde vervollständigt durch zwei Cembalo-Abende: der hier schon mehrfach gehörte Meister-Cembalist Fritz Neumeyer spielte Werke von *Bach* (darunter das „Italien. Konzert"), in Lisedore Häge, die *Froberger, Sweelinck* und *Bach* spielte, lernte man eine tüchtige und begabte junge Cembalistin kennen.

Die „Danziger Singakademie" brachte unter KMD Reinhold Koenenkamp die textliche Neufassung von *Händels* Oratorium „Jephta" von H. Stephani unter dem Titel „Das Opfer" zu einer würdigen Aufführung. Kantor Otto Lehmann mit dem „Danziger Männerchor" und dessen Frauenchor ist eine vorbildliche Wiedergabe des Requiems von *Mozart* zu danken.

In der „Stunde der Kirchenmusik" ist des meisterhaften Orgelspiels von Prof. Fritz Heitmann zu gedenken, der neben *Bach*schen Werken sich dankenswerterweise für die bedeutenden Choralvorspiele aus dem „Großen Orgelbuch" von *Ernst Pepping* einsetzte.

Ein Sonderkonzert des städtischen Kulturamtes war dem Schaffen der Danziger Komponisten *Johannes Hannemann* (Kleine Suite für Oboe, Engl. Horn und Fagott), *Alfred W. Paetsch* (Carossa-Lieder) und *Werner Schramm* (Violin-Klaviersonate und Streichquartett) gewidmet. Den geschlossensten Eindruck hinterließen hier, von Hanni v. Holst (Sopran) eindringlich gestaltet, die von spätromantischer Haltung bestimmten Gesänge von *Paetsch*. Heinz Kühl.

KAADEN (Sudetenland). Wie man auch in der Kriegszeit das Musikleben einer kleinen Stadt gestalten kann, zeigt der Ablauf des Musikjahres in der sudetendeutschen Stadt Kaaden. Nicht allein aus den Nöten des Krieges heraus, sondern auch im Bewußtsein des ständigen Dienens wurde das Konzertleben nach der Seite des lebenden Jahres hin gestaltet. Gleich das *Mozart*-Jubiläum bot Gelegenheit zum festlichen Auftakte. Das Kreissymphonieorchester der NSDAP unter seinem Leiter MD Karl O. Schmitzer, das auch sonst der Träger, ja das Rückgrat im Kaadener Konzertleben bildet, feierte Mozart mit der Ouverture zu

„Figaros Hochzeit", dem Hornkonzerte in Es-dur (Solist Max Zimolong-Dresden), dem Violinkonzerte in D-dur (Solist W. Lill-Kaaden) und der Jupitersymphonie. Zu Weihnachten konnten sich die Gäste der Orchesterkonzerte an einer volkstümlichen Veranstaltung erfreuen, die im gegebenen Rahmen mit leichter Musik auftischte. *Schubert* (Militärmarsch in D-dur), *Kurt Striegler* (Märchenbilder aus „Schneewittchen") und des Kaadener Heimatkomponisten *Deml* Suite „Alt-Kaadener Bilder" waren neben anderen Meistern der Heimat Träger dieses Konzertes, das mit seiner jugendlichen Frische besondere Beachtung verdiente. Die Feier zu Ehren Friedrichs des Großen bot Gelegenheit zur Gestaltung zeitgenössischer Musik. *Friedrich der Große* selbst kam mit einem Andante aus der Symphonie in D-dur zu Worte; die Erwartungen, die man nach diesem Werke hegen konnte, fanden aber eine weitere Steigerung im Konzerte Nr. 1 für Flöte, Streichorchester und Generalbaß, das Fritz Rucker-Dresden klangschön und historisch echt zur Darstellung brachte. *J. S. Bachs* Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer" mit dem Königsthema vollendete die Feier.

Am 30. Jänner konnte das Orchester neuerdings ein Großwerk der Literatur, *Beethovens* Leonoren-Ouverture Nr. 3, zur glanzvollen Darstellung bringen. Kaadens großer Tag ist aber der 4. März, der Tag der sudetendeutschen Märzgefallenen; die Erinnerung an die Leidenszeit des Sudetenlandes erforderte gedämpfte Musik und als solche erwies sich das Requiem für Streichorchester von *Kurt Striegler. Beethovens* heldische „Eroica" führte dann symbolhaft den Aufstieg und Sieg des Volkes ahnend zum Höhepunkt des Musikwinters überhaupt.

Tiefen Eindruck machte die Gestaltungsfolge in der Führergedenkstunde am 20. April. Neben *Beethovens* Triumphmarsch aus „Tarpeja" und dem *Haydn*schen Violoncellokonzerte, das Anton Spieler-Dresden trefflich meisterte, fand der Kaadener Stadtchor Gelegenheit, sein Können in den Dienst der Gemeinde zu stellen. Franz Ludwig-Münster, ein Sudetendeutscher, sprach mit seiner Kantate „An den Führer" Wesentliches zum Festtage. Der städtische Chor und das Orchester konnten im ständigen Wetteifer ihr Können unter Beweis stellen.

Ein Bericht aus Kaaden wäre unvollständig, wollte man nicht auch der Musikschule für Jugend und Volk einige Worte leihen. Diese Anstalt, die erst ein Arbeitsjahr hinter sich hat, sprach mit einer Veranstaltung „Frühlingsfeier" zur Jugend und zur Elternschaft. Das reiche Programm, das auch der Volksmusik gebührenden Platz zuwies, fand seinen Höhepunkt im Kleinen Konzert für Klavier und Streicher von *Mozart,* sowie in Kammermusiksätzen von *Beethoven, Schumann* und *Schubert.*

Ein Volkskonzert der NSDAP war als Ausklang der Spielzeit gedacht und so stand auch *Haydns* Symphonie „Der Abschied" in der Vortragsordnung. MD Schmitzer war aber selbst in diesem Programme bedacht, Volkstümliches mit wahrer Kunst zu binden: so konnte *Ditters von Dittersdorfs* Konzert für Harfe mit Orchester (Heinrich Schlie-Dresden) sichere Resonanz bei den dankbaren Hörern erfahren, während ein zweiter Teil heiterer Musik gewidmet war.

Eine Veranstaltung „Ewiges Deutschland" verband zeitgenössische Kantaten zur eindrucksvollen Feier; „Schaffendes Deutschland" von *Karl Schüler,* „Das Jahr überm Pflug" von *Heinrich Spitta* und „Wir sind des Reiches leibhaftige Adler" von *Kelting* und *Heiß* wurden dem Thema „Arbeiter, Bauern, Soldaten" voll gerecht. Ein Chor der HJ und das Kreissymphonieorchester unter Schmitzer waren die Künder der Musik von heute.

Kaaden hatte mitten im Kriege ein Musikjahr gebracht, das in Form und Inhalt ein Beispiel für die sudetendeutschen Städte hätte sein können. MD Schmitzer als der künstlerische Leiter des Musiklebens hat aus der Bereitschaft heraus Bestes geleistet; stetige Anteilnahme war Dank für sein reiches Wirken. Rudolf Quoika.

SAARBRÜCKEN. Die Pforten des Gautheaters haben sich mit „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" geschlossen. Wollte man — wie es Aufgabe einer Fachzeitschrift wie die ZFM — die künstlerische Leistung unter Intendanten Bruno von Nissen, GMD Heinz Bongartz, dem Stab der Leiter und der gesamten Gefolgschaft unter die Sonde der Kritik nehmen, so würde das Gautheater einschließlich des Sinfonie-Orchesters wahrhaft gut abschneiden. Aber heute darf und kann sich auch eine Fachzeitschrift der Aufgabe nicht entziehen, die abgelaufene Spielzeit unseres vom Führer gestifteten Grenzmarktheaters — nicht eines Stadttheaters schlechthin — auch aus der volksdeutschen, politischen Sicht zu überschauen. Und da muß mit dankbarer Anerkennung ausgesprochen werden, daß die glückliche Tradition der Werbung für den deutschen Gedanken planvoll und zielbewußt gehalten wurde. In Oper, Operette, Schauspiel und Sinfonie kamen die besten Deutschen, und neben ihnen *Bizet* und die entscheidenden italienischen Meister, zur Darstellung. Und zwar ebenso aus großer Vergangenheit, wie aus zukunftsträchtiger Gegenwart. „Zauberflöte", „Don Giovanni", „Tiefland", „Rosenkavalier", „Ariadne", „Waffenschmied", „Aida", „Carmen", „Fliegender Holländer", „Die pfiffige Magd", sowie Werke der früheren Meister weckten in ihrer liebe- und sinnvollen Gestaltung und ihrer musikalisch restlosen Ausdeutung immer wieder den Beifall der vollbesetzten Häuser. Besondere Hervorhebung

verdienen die feinen *Mozart*-Morgenfeiern, die weihevoll mit der Jupiter-Sinfonie, dem Krönungskonzert, dem Ave verum und den drei Sätzen des Requiems: Rex tremendai, Recordare und Lacrimosa ausklangen. Zwei aus der Tiefe schöpfende heimische Komponisten, *Heinz Bongartz* und *Artur Schubert*, kamen erfolgreich zum Klingen, letzterer auch mit seiner feinfühligen musikalischen Betreuung von Shakespeares „Viel Lärm um nichts".

Es ist ein Verdienst des Städtischen Musikbeauftragten Otto Schrimpf, in konzertanten Veranstaltungen im Festsaal des Rathauses der Kammermusik den ihr gebührenden Lebensraum gesichert zu haben. Fünf Kammermusikabende sammelten eine aufgeschlossene Kunstgemeinde. Mit Werken *Haydns, Beethovens* und *Schuberts* setzte sich in diesem Rahmen das Saarbrücker Streichquartett auch erfolgreich für die Werbung der HJ für deutsche Musik ein, mit „Konzerten junger Künstler" für die Herausstellung des heranreifenden künstlerischen Nachwuchses. Mit lebhafter Anteilnahme hören wir, daß für die kommende Spielzeit Fortsetzung und weiterer Ausbau dieser Kulturarbeit geplant ist.

Im Kameradschaftsheim der Saargruben A. G. vereinigte Prof. Skohoutil die sehr aufgeschlossene Belegschaft verschiedentlich zu trefflichen Konzerten des ausgezeichneten Orchesters, das aus den besten Kräften der verschiedenen Bergkapellen der Heimat entstanden, so auch mit einer instrumental und chorisch ganz von der eigenen Gefolgschaft bestrittenen Feierstunde, die mit packenden verbindenden Worten von Karl Brück Freud und Leid des Bergmannslebens umriß. Als erster Männerchor trat der Männerchor-Liederkranz unter Josef Rhein mit feingeschliffenen vaterländischen Chören und erlesenen Volksliedsätzen hervor und bezeugte trotz des kriegsbedingten Mitgliederrückgangs seine alte Tradition. KMD Rahner machte sich vor einer ziemlich festgefügten Kunstgemeinde erneut zum zuständigen Interpreten klassischer Orgelmusik, namentlich *Bachs*.

„Land, mein Land, wie leb' ich tief aus Dir!" Unter diesem Leitwort stand die Chorfeierstunde anläßlich der „Heimkehr der Saar", gestaltet im Auftrage der Stadt Saarbrücken durch den Städt. Musikbeauftragten Otto Schrimpf, der *Spittas* „Land, mein Land" und „Deutsches Bekenntnis" und *Napierskys* „Land der ewigen Gedanken" zu einem tiefgreifenden Erlebnis zu gestalten wußte. Die Schulkonzerte der Cäcilienschule und der Frauenfachschule unter dem Stabe von Heinz Bauer bedeuten ohne Zweifel vom musikpädagogischen Standpunkt aus eine Bereicherung des Musiklebens unserer Stadt. Das zeigte sich an der trefflichen Mozart-Feierstunde am Tage der Deutschen Hausmusik. Ferner in dem Konzert „Volk und Meister" im Festsaal der Wartburg, da musisch erzogene Jugend mit Orchestersätzen, Chören und Volksliedern aufwartete; den Beschluß machte die Uraufführung des vaterländischen Zyklus „Für des Reiches Herrlichkeit" von *Heinz Bauer*, alsbald vom Reichssender Saarbrücken einer weiteren Hörergemeinde zugänglich gemacht. Derselbe schulische Klangkörper bestritt unter Heinz Bauer im gleichen festlichen Rahmen eine Feierstunde der NSDAP unter dem Leitwort „Westmark-Bollwerk des Reiches". Die Vortragsfolge ergab sich naturgemäß aus der großen Saarkampf-, Saarsieg- und Westmark-Literatur: „Deutscher Morgen" von *Armin Knab*, „Schwur des Volkes" von *Walter Rein*, Soldatenlieder von *Frz. Hanemann* und *Karl Wüst*, „Für des Reiches Herrlichkeit" von *Heinz Bauer*. . . .

Während diese Zeilen entstehen bebt das Herz noch von Ingrimm über den heimtückischen nächtlichen Fliegerangriff auf die Zivilbevölkerung von Saarbrücken, dem auch das Gautheater, auf das wir so stolz sind, teilweise zum Opfer gefallen ist. Noch schwelen Flammen und Rauch im Zuschauerraum. Wir beißen die Zähne aufeinander und wissen: es wird wie ein Phönix wieder erstehen in gleicher Schöne und zu gleichem Dienst!

Walther Stein.

TILSIT. Nachdem im Laufe des Sommers und Herbstes 1941 die auch Tilsit unmittelbar bedrohende Bolschewistengefahr durch die Siege unserer Heere beseitigt worden war, konnte sich das Musikleben der Stadt im Konzertwinter 1941/42 ungestört und vielseitig gestalten. Der Spielplan des Grenzland-Theaters hatte leider auch in diesem Winter nur zwei Opernwerke aufzuweisen, es gelangten *Donizettis* „Don Pasquale" und *Verdis* „La Traviata" unter der musikalischen Leitung des Städtischen MD Arno Hufeld mit jungen Kräften zu ansprechenden Aufführungen.

Breiten Raum nahmen die Orchesterkonzerte ein. In 7 Symphoniekonzerten und einem volkstümlich gehaltenen Abend („Beschwingte Musik") brachte das Städtische Orchester, meistens verstärkt durch Königsberger Musiker, unter Arno Hufeld u. a. folgende Werke: *J. S. Bach*, Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-dur (mit dem Dirigenten am Flügel), *Jos. Haydn*, Symphonie Nr. 101 D-dur, *Mozart*, Symphonie Es-dur, *Beethoven*, 1., 4. und 8. Symphonie, *Schubert*, 5. und 6. Symphonie, *Schumann*, Es-dur-Symphonie, *Brahms*, 1. und 2. Symphonie, die „Faust"-Ouvertüre von *Richard Wagner* und Orchesterwerke von *C. M. v. Weber, Wolf-Ferrari, Smetana* und *Dvořák*. Namhafte Solisten wirkten mit. Als besonders eindrucksvoll wäre zu nennen die Wiedergabe des Klavierkonzerts d-moll von *Brahms* durch Hans Erich Riebensahm, des Violinkonzerts a-moll von *Dvořák* durch Prof. Max Strub und des Violoncellokonzerts a-moll von *Robert Schumann* durch Prof. Adolf Steiner. Außerdem hörten wir

in den Symphoniekonzerten Elsa Varena vom Königsberger Opernhaus (Goethe-Lieder von *Max Trapp*), Else Becker-Tilsit (Klavierkonzert G-dur von *Beethoven*) und die Königsberger Peter Esser (Violinkonzertstück von *Schubert* und Konzert von *Spohr*) und Rudolf Winkler (Klavierkonzert a-moll von *Grieg*).

Die von der Musikgemeinde Tilsit veranstalteten Künstlerkonzerte boten in abwechslungsreicher Folge einen Klavierabend mit Pal Kiß (*Bach, Bartok, Mozart, Schumann*), einen Sonaten-Abend mit Karl Freund und Siegfried Schultze (*Mozart, Beethoven, Brahms*) und einen weiteren Violinabend mit dem jungen Elbinger Konzertmeister Karl-Heinz Lapp und Prof. Paul Dehm am Flügel, einen Liederabend mit Kammersängerin Frida Leider und Sebastian Peschko und einen besonders beglückenden Kammermusikabend des Quartetto della Camerata Musicale Romana (*Mozart, Brahms, Malipiero*). Während der Chor der Musikgemeinde auf ein Festkonzert verzichten mußte, führte am Totensonntag der verstärkte Chor der Deutschordenskirche unter Leitung von Walter Schories mit den Königsberger Solisten Irma Siedler-Reuter und Hans Eggert und dem Städtischen Orchester das „Deutsche Requiem" von *Brahms* auf. Von weiteren kirchenmusikalischen Veranstaltungen wären zu nennen eine Karfreitagsmusik des Deutschordens-Chores unter W. Schories („Die sieben Worte am Kreuz" von *H. Schütz*, Kantaten von *Buxtehude* und *Bach*), eine „Weihnachtliche Musik" des Kreuzkirchenchores unter Margarete Hofer und ein Orgelkonzert des ausgezeichneten, in Tilsit bei der Wehrmacht weilenden Kölner Organisten Hans Joachim Linde unter Mitwirkung der Tilsiter Sopranistin Margarete Gerber. Die Musikschule des Deutschen Volksbildungswerkes unter Leitung von Studienrat Dr. Werner Schwarz gedachte des 150. Todestages Mozarts in einer Morgenfeier und einer Vortragsreihe „Mozart und die deutsche Hausmusik", wobei an drei Abenden Klavier-, Lied- und Kammermusik des Meisters zu Worte kamen. Außerdem veranstaltete sie einen Abend „Heitere Musik aus vier Jahrhunderten" (Lieder und selten gehörte vierhändige Klaviermusik von *J. Ph. Krieger* bis *Max Reger*) und einen *Joseph Haydn*-Abend (u. a. Divertimento Es-dur, Klavierkonzert F-dur). Ausführende bei diesen Veranstaltungen waren außer dem Leiter (Klavier und Gesang) u. a. die Lehrkräfte der Musikschule Margarete Gerber (Gesang), Hans Gerber (Klavier), Bruno Schnabel (Violine), die begabte Tilsiter Nachwuchspianistin Dora Peifer und das KdF-Kammerorchester. In einem von Dr. W. Schwarz geleiteten Abend des BdM-Werkes („Die Frau in der deutschen Musik") sang Margarete Gerber *Schumanns* Liederkreis „Frauenliebe und -Leben".

Durch Neueinstellung weiterer Opernkräfte im Grenzlandtheater und Umgruppierung des Konzertwesens unter Beteiligung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" verspricht der nächste Winter einen weiteren Aufstieg des Tilsiter Opern- und Konzertlebens. Dr. Werner Schwarz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

In der kulturellen Truppenbetreuung und im sonstigen kriegsbedingten Einsatz haben sich die Kulturschaffenden seit Kriegsbeginn in erfreulichem Umfange und vielfach unter Hintansetzung persönlicher Interessen zur Verfügung gestellt. Die kulturelle Betreuung im Kriege hat entsprechend der Entwicklung einen sehr erfreulichen Umfang angenommen. Hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Künstler machen sich infolge der Einberufungen zur Wehrmacht und der Ausweitung unseres künstlerischen Lebens auf allen Gebieten oft Besetzungsschwierigkeiten bemerkbar.

Um hier Erscheinungen zu begegnen, die mit der Anspannung aller Kräfte des gesamten Volkes für den Sieg nicht vereinbar sind und um den Einsatz aller Kulturschaffenden ausreichend und gerecht zu regeln, hat der Generalbevollmächtigte für den Arbeitseinsatz eine Neuregelung für den Kriegseinsatz Kulturschaffender getroffen. Hiernach können in Zukunft Mitglieder der Reichstheaterkammer, der Reichsfilmkammer und der Reichsmusikkammer auf Antrag der Reichskulturkammer für diese oder eine mit kulturellen Betreuungsaufgaben befaßte Stelle in der Heimat oder im besetzten Gebiet durch die zuständigen Arbeitsämter ohne weiteres kriegsdienstverpflichtet werden. Das Entgelt wird hierbei innerhalb eines angemessenen Rahmens festgesetzt. Die Dienstverpflichtung kann für einen bestimmten Zeitraum oder auch allgemein für unbegrenzte Zeit erfolgen.

Die Hauptgeschäftsführung der Reichskulturkammer entscheidet im Auftrag ihres Präsidenten, in welchen Fällen und unter welchen Bedingungen von der Kriegsdienstverpflichtung der Künstler Gebrauch gemacht wird.

*

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Der Reichsarbeitsminister hat durch Runderlaß an die Gewerbeaufsichtsbehörden vom 29. Juli 1942 folgendes verfügt: Nach § 4 der Anordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer über die Ausübung einer nachschaffenden musikalischen Tätigkeit vom 23. April 1942, die am 1. Juni 1942 in Kraft getreten ist, bedarf derjenige, der vor Vollendung des 18. Lebensjahres eine musikalische Tätigkeit ausüben will, hierzu einer Erlaubnis des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Um die verschiedenen Belange gleichzuschalten, ordne ich an, daß die Gewerbeaufsichtsämter vor den von ihnen nach dem Jugendschutzgesetz zu treffenden Entscheidungen über die Beschäftigung von Kindern bei Musikaufführungen u. ä. jeweils den Nachweis darüber verlangen, daß die nach der Anordnung vom 23. April 1942 vorgeschriebene Erlaubnis durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer erteilt worden ist. Der Präsident der Reichsmusikkammer wird in den von ihm zu erteilenden Erlaubnisbescheiden darauf hinweisen, daß durch die Erlaubnis die Notwendigkeit der Einholung einer Genehmigung durch das Gewerbeaufsichtsamt nicht berührt wird.

EHRUNGEN

Der verdiente Wagner-Forscher Geheimrat Professor Dr. Wolfgang Golther-Rostock konnte in diesem Jahre

auf „60 Jahre Bayreuth-Fahrten" zurückblicken. Bayreuth dankte ihm seine Treue mit der Einladung in diesem Jahre als Ehrengast an den Festspielen teilzunehmen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Stadt Velbert/Rhld. hat einen Musikpreis in Höhe von Mk. 5000.— für ein Werk für Männerchor und Orchester nach einem zeitnahen Text gestiftet. Letzter Einsendungstermin ist der 1. November.

Die Komponisten *Erich Sehlbach* und *Ernst Pepping* erhielten von der Stadt Essen den Auftrag eine festliche Komposition für die Ausgestaltung der 50-Jahrfeier des Bestehens des Essener Opernhauses zu schreiben.

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden wirft aus der Theo Bauer-Stiftung Ende 1942 einen Preis von 1000.— RM für ein zeitgenössisches, noch nicht aufgeführtes Kammermusik-Werk aus. Die Einsendung der Kompositionen muß unter Kennwort mit dem Zusatz „Theo Bauer-Preis" bis 1. Dezember 1942 an den Leiter der Städtischen Musikbücherei, Dr. Virneisel, Dresden A 1, Theaterstr. 11 erfolgen, der auch alle näheren Auskünfte erteilt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Velbert hat für Ende August zu einem Gausängertag eingeladen, für den mit einer großen Teilnahme gerechnet wird.

Die Bamberger Bachtage erfreuten auch in diesem Jahre durch ihre vortrefflichen Veranstaltungen.

Posen führt vom 1.—7. September eine Musikwoche durch, die dem Werk *Hans Pfitzners* gewidmet ist.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Singverein Barmen kann in diesem Winter auf sein 125jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß werden drei große Chorwerke von *Bach*, die h-moll-Messe, das Weihnachts-Oratorium und die Matthäuspassion zur festlichen Aufführung kommen.

Das Königsberger Musikleben wurde durch zwei Neugründungen bereichert: aus dem städtischen Orchester hat sich ein Kammerorchester herausgebildet und unter Leitung von Konzertmeister Peter Esser trat ein neues Streichquartett ins Leben.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der letzte diesjährige Sonder-Lehrgang an der Richard Wagner-Schule in Detmold (19.—27. Sept.) hat die Entwicklung des musikalischen Theaters zum Thema.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Graz hielt in Budapest vom 12.—18. August einen Lehrgang in Dirigieren und Chorleitung.

Die Stadt Troppau hat die Errichtung einer Städtischen Musikschule beschlossen, die Carl von Dittersdorf-Schule benannt wird.

Die deutschen Musiklehrkräfte im Generalgouvernement trafen sich in der Deutschen Oberschule in Krakau zu einem zweiten Lehrgang für Musikerziehung.

Die Nordische Musikschule der Hansestadt Bremen, deren Ausbau in den letzten Jahren planmäßig vor sich ging, ist nunmehr vollstaatlich geworden. Sie gliedert soeben ein Konservatorium an, für das zunächst zwei Meisterklassen für Violine und Klavier vorgesehen sind. Die Angliederung weiterer Meisterklassen steht bevor. Die Gesamtleitung der Nordischen Musikschule liegt in den Händen von Operndirektor Fritz Rieger.

Die Gaumusikschule Danzig-Westpreußen hat ihre Einrichtungen durch die Angliederung einer Opern- und Chorschule erweitert.

Die Heeresmusikschulen stellen im April 1943 Jungschützen ein, die Neigung zum Beruf des Musik-Unteroffiziers haben. Höchstalter 15 Jahre. Nähere Auskunft erteilen die Heeresmusikschulen.

Die Opernschule der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau hat einen weiteren Ausbau erfahren. Die Leitung des dramatischen Unterrichts übernimmt Generalintendant Hans Schlenck, ihm zur Seite stehen Oberspielleiter Günther Puhlmann und Schauspieler Peter Blanck. Die musikalische Leitung liegt auch weiterhin bei KM Franz Rau.

Die Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck veranstaltete im Juni vier *Bach*-Abende in der erhalten gebliebenen St. Jacobikirche. Es wirkten mit die Lehrkräfte: Erwin Zillinger (Orgel), Gertrud Fey (Sopran), Hans Millies (Violine), Paul Preuß (Cello), Julius Löding (Trompete), Ferdinand Conrad und Johannes Koch (Blockflöte), die Lübecker Kantorei (Ltg. Zillinger), die Singschule an der Landesmusikschule (Ltg. Hermann Fey) und das Collegium musicum.

KIRCHE UND SCHULE

Die traditionellen Lübecker Abendmusiken deren Heimstätte in der St. Marienkirche der englische Überfall zerstörte, sind nun in die St. Jakobikirche übergesiedelt.

In der 75. Kleinen Orgelmusik in der Marienkirche zu Großenhain brachte Organist Herbert Gadsch Werke von *Georg Friedrich Händel*, in der 76. Werke des Großenhainer Komponisten *Paul Gläser*. Die 77. Orgelmusik war dem Schaffen *J. N. Davids* gewidmet.

PERSÖNLICHES

Der ordentliche Professor für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen Dr. Hermann Zenck wurde mit Wirkung vom 1. Oktober in gleicher Eigenschaft an die Universität Freiburg/Br. berufen.

Der Direktor der Bayerischen Staatsoper zu München Rudolf Hartmann und der Bühnenbildner Ludwig Sievert wurden zu ordentlichen Professoren an der staatlichen Akademie für angewandte Kunst in München ernannt.

Der langjährige verdienstvolle Dirigent der Kurrende Wuppertal-Elberfeld Erich von Baur wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Der Geiger Vasa Prihoda wurde als Professor für Violine an die staatliche Musikhochschule nach München berufen.

Geburtstage

Der Nestor der deutschen Kirchenmusikwissenschaftler, Dr. Fritz Lubrich vollendete am 29. Juli sein 80. Lebensjahr. Auch als Selbstschaffender hat sich Lubrich einen Namen gemacht.

Der um das Musikleben der Reichshauptstadt verdiente Chorführer des Sängergaues Berlin Hanns Mießner vollendete am 6. August sein 65. Lebensjahr.

Todesfälle

† am 20. August der verdiente Bundesführer des Deutschen Sängerbundes Oberbürgermeister Albert Meister nach längerer schwerer Krankheit im 47. Lebensjahre. In seine Amtstätigkeit fällt das eindrucksvolle Sängerfest in Breslau und die Einführung wichtiger Reformen im Rahmen des Deutschen Sängerbundes. Der Deutsche Sängerbund verliert mit Albert Meister einen Mann, der in seiner lauteren Gesinnung und seiner schrankenlosen Hingabe an das Werk des Führers ein Vorbild war.

† kurz vor Vollendung seines 80. Lebensjahres in München der vor allem als Komponist von Kinderliedern bekannt gewordene Prof. Wilhelm Müller.

BÜHNE

Chr. W. Glucks bisher kaum bekanntes Singspiel „Er allein ist schuld" kommt in Neubearbeitung durch die Wiener Sängerknaben zur Aufführung.

Die Linzer Oper kann im kommenden Winter auf ihr 200jähriges Bestehen zurückblicken.

Otto Nicolais vergeſſene Oper „Die Heimkehr des Verbannten" wurde von Intendant Willi Hanke und Dr. Max Loy neu bearbeitet und erſcheint unter dem Titel „Mariana" demnächſt im Spielplan der Staatsoper Berlin.

Mit einer Neueinſtudierung des „Freiſchütz" hat Nürnberg ſoeben ſeine Spielzeit 1942/43 eröffnet.

Das Eſſener Opernhaus, das in dieſem Winter auf ein 50jähriges Beſtehen zurückblickt, kündigt für dieſe Jubiläumsſpielzeit zahlreiche zeitgenöſſiſche Werke an; ſo u. a. die Erſtaufführung von *Ceſar Bresgens* „Das Urteil des Paris", von *Hermann Reutters* „Odyſſeus", *Carl Orffs* „Die Kluge" und „Carmina Catulli".

Dortmund wird im kommenden Winter mit der neuen Oper von *Erwin Dreſſel* „Das Urteil von Zalamea" bekannt machen.

Das Staatstheater des Generalgouvernements in Krakau hat in dieſen Sommerwochen eine Vorſpielzeit durchgeführt, die in der Oper u. a. die Erſtaufführung von „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" brachte.

KONZERTPODIUM

Prof. Ludwig Hoelſcher ſpielt *Karl Höllers* Cellokonzert im kommenden Winter in 20 Städten Großdeutſchlands.

Im Rahmen der Abendſerenaden im Waldpark „Weißer Hirſch" in Dresden begegnete man mit großer Freude der Neuaufführung des B-dur-Konzertes für Fagott und Orcheſter von *Joh. Chriſt. Bach.*

MD Auguſt Vogt führte in Wiesbaden im Laufe des Sommers fünf Abende „Beſchwingter Muſik" durch, bei denen u. a. *Buſonis* Luſtſpielouvertüre, *Wilhelm Malers* Serenade über ein Lothringiſches Volkslied, *Walter Stövers* Burleske für Orcheſter erklangen.

GMD Erwin Dreſſel bringt im kommenden Winter in Münſter in einem Sonderkonzert zeitgenöſſiſcher Muſik *Boris Blachers* Concertante Muſik, *Ernſt Peppings* Sinfonie, *Werner Egks* „Natur, Liebe und Tod", *Joh. Nep. Davids* „Kume, kum geſelle min" und den „Geſang der Deutſchen" von *Hermann Reutter* zur Aufführung.

Hans Vogts Sinfonie in C-dur für großes Orcheſter Werk Nr. 17 kommt im Dezember in Saarbrücken unter GMD Bongartz zur Aufführung, ſeine Altdeutſche Stadtpfeifermuſik für Orcheſter Werk 21 erklingt gleichzeitig in Erfurt unter GMD Franz Jung.

Auguſt Heuers „Sinfoniſche Fantaſie" für großes Orcheſter und konzertierende Oboe kam mit Kammervirtuos Uffinger als Soliſten unter Leitung des Komponiſten in Augsburg durch das Bayeriſche Staatsorcheſter zu einer erfolgreichen Aufführnug.

Die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien bereitet für den kommenden Winter unter Leitung von Leopold Reichwein ein Konzert zeitgenöſſiſcher Muſik vor, das Werke der im Kriege gefallenen Komponiſten *Helmut Bräutigam* und *Hellmuth Jörns,* ferner *Walter Abendroths* Symphonie Werk 11 und *Rudolf Kattniggs* Aria und Cappriccio für Orcheſter vorſieht.

Die Bremer philharmon. Konzerte kündigen für kommenden Winter als Erſtaufführungen an: *K. Höller,* Cellokonzert (Hoelſcher), *E. Sehlbach,* Orcheſterfantaſie III (UA), *Th. Berger,* Ballade, *G. von Weſterman,* S erenade, *G. Frommel,* Sinfonie, *F. Schmidt,* Variationen über ein Huſarenlied, *H. Genzmer,* Orcheſterwerk (Bremer Muſikauftrag), *H. Pfitzner,* f-moll-Quartett, *F. Malipiero,* Respatie strembolti, *Th. Berger,* Quartett.

Staats-KM Erich Kloß, der Dirigent des Nationalſozialiſtiſchen Symphonieorcheſters, dirigierte im 13. Symphoniekonzert des Münchner philharmoniſchen Orcheſters in Bad Kiſſingen mit großem Erfolg *Webers* Euryanthe-Ouvertüre, das Violinkonzert von *A. Dvořák,* mit Konzertmeiſter Rudolf Schoene als Soliſten, und als Abſchluß die IV. Symphonie von *Johannes Brahms.*

Georg Kuhlmann ſpielt im November das Klavierkonzert von *Kurt Heſſenberg* mit den Berliner Philharmonikern unter Prof. Hermann Abendroth, nachdem er es außer der Uraufführung in Baden-Baden im letzten Winter in Frankfurt/Main, Eſſen, Karlsbad, Graz und Nürnberg aufgeführt hat. Er ſpielte ferner in Sinfoniekonzerten der Städte Darmſtadt (*Pfitzner*), Gießen (*Schumann*), Offenbach/Main (*Beethoven*), Gent und Karlsbad (*Mozart*). Das Mayenkonzert von *Bresgen* führte Kuhlmann im Reichsſender Frankfurt auf und gab in verſchiedenen Städten Klavierabende mit deutſchen Zeitgenoſſen (*Maler, Heſſenberg, Pütter, Schlemm* und *Frommel*) u. a. in Berlin, Frankfurt, Eſſen, Danzig. Weitere Klavierabende fanden ſtatt in München, Mühlheim, Kattowitz, Elbing, Danzig, Berlin, Graz und Wien.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Max Trapp arbeitet zur Zeit an einem gemiſchten Chor mit Orcheſter nach Worten von Schiller.

Der Roſtocker Komponiſt *Carlfriedrich Piſtor,* deſſen Geſamtwerk dem ſeinerzeitigen Bombenüberfall der Engländer zum Opfer fiel, arbeitet ſoeben an einer neuen Oper nach einer phantaſtiſchen Handlung von Cl. Lindener „Kismet".

VERSCHIEDENES

Prof. Dr. Wilhelm Altmann ſtellt auch heuer wieder einen ſtatiſtiſchen Überblick über die in Großdeutſchland ſtattfindenden Reihenkonzerte des Winters 1942/43 zuſammen und bittet alle Veranſtalter um die Bekanntgabe ihrer Vortragsfolgen unter ausdrücklicher Kennzeichnung der Ur- und Erſtaufführungen an ſeine Anſchrift Berlin-Friedenau, Lauterſtr. 38/II.

Zur Erinnerung an den Aufenthalt *Mozarts* in Frankfurt/Main am 12. Auguſt 1763 wurde an dem Haus Bandergaſſe 3, in dem die Familie Mozarts damals wohnte, eine von Bildhauer Richard Bieringer geſchaffene Gedenktafel angebracht.

MUSIK IM RUNDFUNK

Über den Deutſchlandſender ging kürzlich eine Serenade mit deutſcher Meiſterkunſt, die Bayreuth ſeinen Feſtſpielgäſten in der Ermitage beſcherte.

Das Berliner Rundfunkorcheſter unter Erich Hanemann widmete eine Funkſtunde der Muſik *Georg Vollerthuns.*

Muſik von *Richard Trunk* erklang unlängſt in einer Sonderſtunde am Deutſchlandſender.

Die Wiener Philharmoniker beſcherten über den Deutſchlandſender eine reizvolle Wiedergabe von *Pergoleſis* übermütiger kleiner Oper „Die Magd als Herrin".

Auch der Reichsſender Hamburg wird im kommenden Winter das Hamburger Muſikleben mit öffentlichen Konzerten bereichern.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Dr. Hans Hörner leitete zwei Freilichtkonzerte in Athen, die Muſik von *Mozart, Wagner* und *Dvořák* vermittelten.

Das Deutſche Theater in den Niederlanden eröffnet im Herbſt ſeine Spielzeit mit *Mozarts* „Don Giovanni".

Unter den Neueinſtudierungen, die das Budapeſter Opernhaus für den kommenden Winter ankündigt, befinden ſich an deutſchen Werken *Händels* „Rodelinde", *Glucks* „Orpheus und Eurydike", *Wagners* „Siegfried" und „Götterdämmerung" und *Werner Egks* „Zaubergeige".

Für den Geſamtinhalt verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 6.

Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1942 HEFT 10

Heinrich Sutermeister
Leben, Werk, Persönlichkeit.

Von Günter Haußwald, Dresden.

Heinrich Sutermeister ist gebürtiger Schweizer. Väterlicherseits entstammt er einem alten Bürgergeschlecht, das in Zofingen im Kanton Aargau beheimatet ist, mütterlicherseits verzeichnet seine Ahnenreihe nur Bauern. Als Sohn eines Pfarrers in Feuerthalen bei Schaffhausen wurde Heinrich Sutermeister am 12. August 1910 geboren. Da jedoch der Vater nach Binningen bei Basel verzog, wurde das humanistische Gymnasium zu Basel die weitere Bildungsstätte. Mit dem Matur in der Tasche begann er 1929 sein Studium mit germanischer und romanischer Philologie. Später ging Sutermeister nach Paris. Reiche künstlerische Eindrücke ließen hier in ihm den Entschluß langsam reifen, sich der Musik zu widmen; denn mit ganzer Leidenschaft und flammender Hingabe entzündete sich sein Feuergeist an den rauschenden Farbspielen von Debussy, an der lapidaren geballten Kraft von Strawinsky und Honegger. Ein weiteres Jahr in Basel brachte für ihn innere und äußere Erschütterungen. Er studierte kurz am dortigen Konservatorium, reiste nach Mailand, nach München. An der Akademie der Tonkunst arbeitete er bei Walter Courvoisier, nach dessen Tode bei Gustav Geierhaas. Mit einem Schlage wurde der junge Musiker, der inzwischen zum Komponisten herangereift war, vom Reichssender München entdeckt. 1934 schloß Sutermeister seine Ausbildung ab und zwar als Dirigent. Hugo Röhr hatte ihm das Wesen der italienischen Oper erschlossen; die wertvollsten kompositorischen Anregungen aber dankte er Carl Orff. Aus gemeinsamer Arbeit erwuchs da eine menschliche und künstlerische Freundschaft von Dauer. Ein lehrreiches, fesselndes Jahr ist der praktischen Arbeit gewidmet. Von einer Reise nach Berlin bringt Sutermeister so starke und bleibende Eindrücke wieder mit in die Schweiz, daß er nunmehr ganz als frei schaffender Komponist in seiner Welt der Berge lebt, nur unterbrochen durch Reisen nach Oberitalien und Paris sowie von Rekrutenschule und aktivem Heeresdienst.

Weitgespannt erscheint das Schaffen Sutermeisters. Es reicht von schmuckloser Weise bis zur kühn entworfenen Oper. Schon vor dem Abitur entstanden Lieder in schweizerischer Mundart sowie eine vierhändige Suite. Auf der Mustermesse zu Basel erklang sie 1938 zum ersten Male. Ohne in Harmonielehre und Kontrapunkt gesattelt zu sein, schreibt er in seinem Pariser Winter ein Klavierquartett sowie die vierhändige Begleitung zu der „Romantischen Ballade vom Schloß Auenstein" im Auftrage der Schloßherrin. Kleinere instrumentale Formen reihen sich an, so „Zwei Präludien" und „Thema, Variationen und Fuge".

Die entscheidende Wendung bringen die „Barocklieder" für Tenor, Frauenchor und drei Soloinstrumente. In den Tiroler Bergen, in Hintertux, sind sie während der Sommerferien 1933 entstanden. Der Reichssender München trug sie in alle Welt, genau so wie das im folgenden Jahr geschriebene Kammeroratorium „Jorinde und Joringel" nach Grimm. Die ersten Schritte eines künstlerischen Aufstieges waren geglückt. Im Herbst 1935 entwirft Suter-

meister „Sieben Liebesbriefe" für Tenor und Orchester. Er komponiert dabei Prosatexte bedeutender Dichter und Denker, so von Bürger, Humboldt, Goethe, Friedrich dem Großen. Bereits hier zeigt sich gegenüber früheren Werken eine starke künstlerische Entwicklung, die ihn innerlich frei macht und zu einer endgültigen gläubigen Hingabe an die Musik führt.

Im Bewußtsein dieses neuen Lebensgefühls verdichtet sich die Schaffenskraft zu drei Werken, die in knapper zeitlicher Spanne entstehen. Albert Roesler gestaltet ihm das Buch zu einer Funkoper „Die schwarze Spinne", uraufgeführt im Studio Bern 1936. Das Schicksal einer Frau wird darin aufgezeigt, die sich dem Teufel verspricht, um ihr Dorf von der „schwarzen Spinne", das ist die Pest, zu befreien. Zur gleichen Zeit erscheint ein „Divertimento" für Streichorchester bei Schott. Zum ersten Male erklang es zwei Jahre später zum schweizerischen Musikfest in Basel und ließ aufhorchen; denn die Musik der vier Sätze verrät eigenen Wuchs. Aus einem quintgespannten Thema werden rhythmisch profilierte Linien herausentwickelt, die in breiter Kantilene dahinströmen, musikantisch von gestrafftem Figurenwerk umspielt. Im Adagio herrscht eine eigenwillig schwebende Stimmung; stetiger Taktwechsel, harmonisch „stehende" Akkorde verleihen dem Satz ein durchsichtiges Gepräge. Auffällig die starke Formkraft; denn eine dreimal wiederkehrende Periode wird durch intermezzoartige Einschübe unterbrochen, die wiederum in ihrer Klangschichtung gegenpolig aufgebaut werden. Das Scherzo stellt eine lustige Fuge mit Umkehrungen und thematischen Spiegelungen dar. Der Schlußsatz bringt tanzartig gereihte Rhythmen. Barocke Substanz verschmilzt aufs glücklichste mit zeitnahem Empfinden. Aus der gemeinsamen Arbeit mit Albert Roesler erwächst auch die Tanzpantomime „Das Dorf unter dem Gletscher". Es war für ein Preisausschreiben des Zürcher Stadttheaters gedacht, doch — Spiel des Schicksals — es fiel durch. In Karlsruhe jedoch entdeckte man die künstlerischen Qualitäten, und seit 1937 ist das Ballett über viele Bühnen erfolgreich gegangen. Der Stoff dazu wurzelt im schweizerischen Volksleben. Noch heute wissen Alpensagen in den Walliser Bergen von der gespenstischen Bedeutung eines Gletschers zu künden. Er spielt die Rolle des Fegefeuers. Blühende Alpweiden wurden einst von Schneemassen überschüttet und vergletscherten. Ebenso weiß man von den nächtlichen Wanderungen „armer Seelen" zu erzählen. Von diesem Gedankenkreis wird das Ballett bestimmt. Ein Dorf, dessen Bewohner von Gott abtrünnig werden, überdeckt zur Strafe ein Gletscher. Es gelingen Sutermeister dabei ganz erstaunlich scharf gesehene Charakterzeichnungen, die den geborenen Dramatiker ahnen lassen. Musikalisch verwendet er altes Volksgut, so den Alpruf, den er immer wieder variiert und leitmotivisch, gewissermaßen als tragende Idee, anklingen läßt. Es zieht sich durch das Ballett eine große beherrschende Leitlinie, die zu kühner Gipfelung und entspannender Lösung geführt wird. Formale Rundung, harmonische Farbigkeit, volkhaft gebundene Melodik und Plastik der Harmonie, nicht zuletzt Einheit und geistige Spannkraft einer thematischen Auseinandersetzung rücken das Werk eindeutig in den Blickkreis wesenhafter Bedeutung.

Noch ist zweier Schöpfungen zu gedenken, die abseits dramatischer Bestrebungen liegen. Das sind die sieben Gesänge „Andreas Gryphius" für gemischten Chor, wiederum für ein Preisausschreiben entworfen, diesmal aber mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Ein Bekenntnis zu renaissancehafter Akkordik und barocker Polyphonie. Der Auftakt entfaltet sich von einem tonlichen Urgrund zu frei ausschwingendem Melos und verklingt in aufgelöster verschwebender Dissonanz. Das „De profundis" besticht durch zweiflächige, paarige Stimmführung von barocker Architektur, unterstützt von ostinaten Stimmen und fugierten Einwürfen. Im „Frühling" wird ein markanter zweistimmiger Kanon von jubilierenden Figuren flüssig umspielt. Ein madrigalesker Halbchor, ganz auf Akkordwirkung gestellt, leitet intermezzoartig zum Hauptteil zurück. Grelle Gegensätze prallen da aufeinander. Zu düsterer Impression verdichten sich fugierte Linienführung, dramatisch gesteigerte Choreinwürfe und tonlich verschwebende Summstimmen. Zu launiger Verliebtheit entfaltet sich ein villanellenartiger Satz. Der Schluß greift die Motivik des Auftaktes wieder auf und umklammert so als organischer Bogen das kantatenartig gereihte Geschehen.

Aus jüngster Zeit stammen acht jugendnahe Klavierstücke, „Bergsommer" genannt. Wie vergnüglich ist es doch, mit den stampfenden, stoßenden Rhythmen der kleinen Bergbahn hinauf auf die Höh' zu fahren! Unbekümmert fröhlich zieht der erste Ferienmorgen einher, während

in zarten Paſtellfarben der Abend auf der Alp hereinbricht und wir bald zu einer gemütlichen Polka zum Sennenball gebeten werden. Eine hohe reine Luft umfließt dieſen Bergſommer, während drunten die Kurkapelle apart und vornehm muſiziert. Doch beim Auszug der Geißhirten probiert der Hirt ſein verſtimmtes Horn, während uns die Dorfmuſik einen dudelnden Abſchiedsmarſch bläſt. Das iſt eine gar vergnügliche Muſik: unbeſchwert von ſkurriler Gelehrſamkeit, charaktervoll in der melodiſchen Prägung, reizvoll in den harmoniſchen Spannungen, klar in der Form. Ein urwüchſiges, geſundes Muſikantentum ſpricht hieraus, das aus Volkstum und Heimat, aus jugendhaftem Schwung und naturnaher Verbundenheit ſeine ſtärkſten Kräfte erhält.

Sutermeiſters Schaffen gipfelt bis jetzt in ſeiner Oper „Romeo und Julia". In Verona tauchte zum erſten Male 1937 bei ihm der Plan auf, den Shakeſpeare-Stoff opernmäßig zu faſſen. Textgeſtaltung und muſikaliſcher Entwurf beanſpruchten zwei Jahre, bis dann 1940 die Dresdner Staatsoper unter Karl Böhm das Werk zu glanzvollſtem Erfolge führte. Als Grundlage diente das Drama Shakeſpeares in der Übertragung von Friedrich Schlegel. Der Aufriß blieb dabei faſt durchweg erhalten, nur wurden ſchauſpielmäßig bedingte Eigenheiten zugunſten einer opernmäßig begründeten Handlung abgeſtreift. Das bedeutete vor allem eine Verdichtung des Geſchehens im Hinblick auf das Liebespaar. Sutermeiſter wollte keine Schauſpieloper ſchreiben, ſondern eine vollgültige Belcanto-Oper etwa im Sinne Verdis, bei der die Muſik als primäres Erlebnis ſich an der Dichtung entzündet. Sofern ſich geringfügige Änderungen ergaben, waren ſie durch muſikaliſche Geſetzmäßigkeiten gefordert, wie etwa kleine textliche Einſchübe von Sonetten Shakeſpeares oder Dichtungen geiſtig verwandter barocker Meiſter. So entſtand in der Tat ein einzigartiges Opernbuch, das alle Vorzüge hochwertiger dichteriſcher Geſtaltung aufweiſt und doch reiche Möglichkeiten einer muſikaliſchen Ausformung in ſich birgt.

Ein aufpeitſchender Lauf, Trompeten auf der Bühne, quirlend von Klavier und Harfe überſpielt, das iſt die muſikaliſch zwingende Situation, wie die ſich befehdenden Familien der Capulets und Montagues aufeinanderprallen. Ein gellender Streit, von lapidaren Orcheſterſchlägen wuchtig untermauert, brandet lärmend auf. Fürſt Escalus erſtickt ihn. Dumpf zittern die Klänge. Romeos Kantilene dagegen entfaltet ſich warm und lyriſch, in die Röhrenglocken, Celeſta und großes Orcheſter ſpieleriſche Arabesken hineinzeichnen. Tänzeriſche Zwiſchenmuſik von reicher Farbigkeit huſcht vorüber, verleiht den „verliebten Paaren" neckiſche Konturen und verdichtet ſich zu großer, geballter Sinfonik mit einer geradezu überraſchenden Intenſität. So reiht ſich Bild an Bild. Man ſpürt die faſzinierende Klangpracht, die etwa in Julias Tanz blendend aufſteigt, iſt gepackt von der dramatiſchen Wucht der Chöre, die auch wieder ganz zärtlich ſich verſtrömen können. Summſtimmen ſchichten Klänge auf, deren Stimmungswerte wunderſame Gelöſtheit atmen. Julias Arie der Liebe dagegen läßt den melodiſchen Adel eines Belcanto-Stiles deutlich werden, der auf einer ganz neuen Baſis aufbaut. Makelloſe Schönheit wächſt zum Bekenntnis empor; die Balkonſzene hingegen wird von paſtellhaft duftigen Farben getragen und wirkt als unerhört weiche lyriſche Impreſſion von höchſter ſeeliſcher Feinheit und Tiefe der Empfindung. Im Schlußbild endlich ſpürt man noch eimal die bannende aufwühlende Tragik, die ganze ergeifende Größe echter Liebe, die im Tod ihre innerſte Erfüllung findet.

So verſchieden geartet auch die Eindrücke ſind, man ſpürt die ſubſtantielle Kraft in Sutermeiſters Tonſprache. Echte Lyrik verliert ſich nie in flüchtige Schwärmerei, wird nie zum billigen Effekt herabgedrückt, ſondern zu einer Welt des ſeeliſchen Ausdrucks geführt, die ergreift, ja erſchüttert. Wohl ſteht der unwägbare differenzierte Klang im Raum, aber er iſt nie gegenſtandslos, ſondern wird ſtets in das organiſche Ganze einbezogen und empfängt vom gedanklichen Gehalt, von der Idee her, ſeine Notwendigkeit und Berechtigung. Ebenſo wenig ſteht ſeine kühn geſteigerte Dramatik, die in Chor oder Orcheſter in oft berauſchend zwingender Geſtalt in Erſcheinung tritt, nur als Selbſtzweck da. Sie bleibt eingeſchmolzen in eine organiſche Opernauffaſſung, deren letzte Wurzeln in der ſchöpferiſchen Kraft einer Perſönlichkeit zu ſuchen ſind, die großer Spannungen fähig iſt.

Kein Zweifel, daß Sutermeiſter zu weiterer Operngeſtaltung drängt. Ein zweites Werk, „Die Zauberinſel" nach Shakeſpeares „Sturm", liegt bereits vor. Warten wir ab, was die kommende Dresdner Uraufführung zu künden hat.

Doch heute ſchon rundet ſich bei einer Überſchau über das Geſamtſchaffen von Sutermeiſter ſein Bild zu einem künſtleriſchen Profil. Aus verſchiedener Beleuchtung heraus muß ſeine

Persönlichkeit gesehen werden. Als Schweizer ist er ein weltoffener Mensch, der früh den westlerischen Einfluß französischer Prägung, wie ihn der Impressionismus gebracht hat, aufnimmt, ihn in sich verarbeitet und wohl auch überwindet. Doch das Erlebnis klingt nach. Sutermeisters Wertschätzung der Farbe spricht hierfür. Im gleichen Maße bleibt er italienischem Empfinden verpflichtet. Sein Bekenntnis zur Schönheit der Melodie, zu Adel und Ebenmaß, zu Sangbarkeit und hinreißendem Schwung hat hier ihre Wurzel. In der gedanklichen Substanz jedoch drängt es ihn zum germanischen Kulturkreis. Shakespeare entflammt ihn zu künstlerischer Tat, deutsche Meisterdichtung bildet die Grundlage persönlicher Entfaltung. Unverkennbar, wie das Schaffen Sutermeisters von diesen dreigliedrigen völkischen Grundkräften bestimmt ist. Bewußte Auseinandersetzung führt da zu Läuterung und Neuprägung auf anders geschichteter Ebene.

In vokalen und instrumentalen Formen veranschaulicht Sutermeister seinen Musikwillen. Kleinformen stehen neben Großformen, Ansätze zu künstlerischer Gestaltung neben reifer Meisterschaft. Dabei zieht sich klar und sicher eine Leitlinie durch sein Schaffen hindurch. Er ist der geborene Operndramatiker. Frei von aller Experimentiersucht gibt er dieser Gattung ein zeitnahes Gewand, bestimmt von jener zwingenden Verantwortung, die mit urwüchsiger Sicherheit instinktiv zum Bühnenschaffen drängt. Aus mancherlei Vorformen heraus entwickelt er vollgültige Leistungen. Funkoper und Ballett erscheinen gleichsam als Vorstudien dazu, die Shakespeare-Oper als Krönung und Bestätigung. Seine Chorwerke und instrumentalen Sätze aber bilden wichtige und nötige Eckpfeiler einer Entwicklung, die in der Oper ihre sinnvolle Zusammenfassung findet.

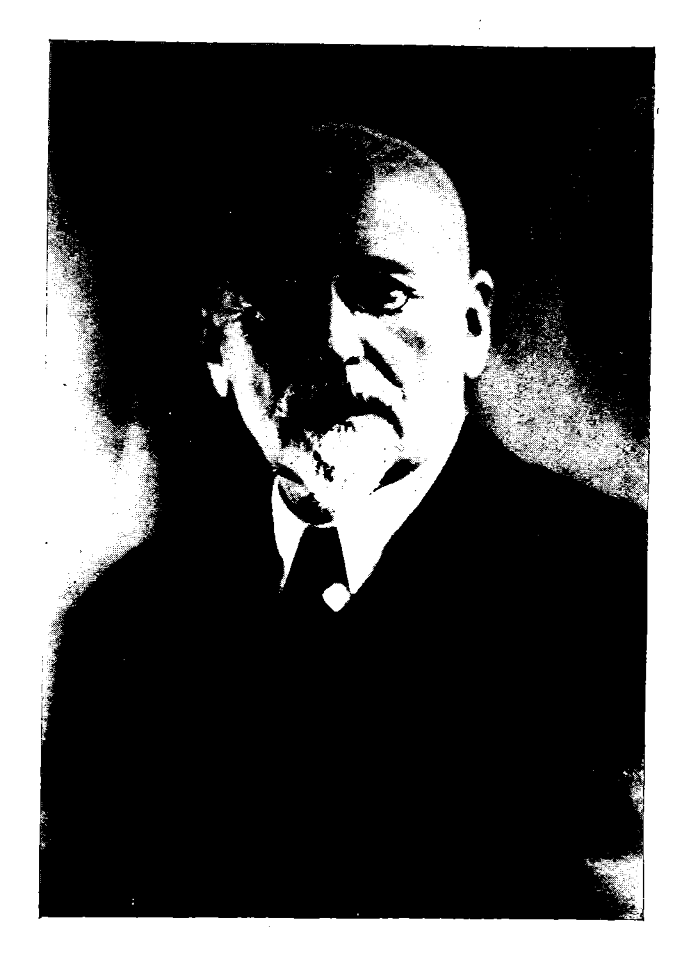
Personalistische Betrachtungen geben weitere Aufschlüsse. Mit seinem ganzen Herzblut ist Sutermeister ein Musiker unserer Tage. Seine Führung der Linien trägt ohne Ausnahme das Gesicht der Gegenwart, erwächst aus den Gesetzmäßigkeiten von Spannung und Lösung. Er neigt zu einer Harmonik, die Plattheit wie Künstelei gleichermaßen meidet, wohl aber in ihrer Ballung eine ganz persönliche Handschrift trägt. Mit klugem Bedacht spürt er so dem Wesen der Dissonanz nach und führt sie zu befreiender Lösung. Dazu kommt sein hellwacher Sinn für eine vielgliedrige Rhythmik, die in mannigfachen metrischen Figuren zwingend in Erscheinung tritt. So spiegelt sich unzweideutig in seinem Schaffen eine organische Ordnung der Kräfte, die vom Auf und Ab seelischer Bewegungsimpulse ihre schärfsten Antriebe erfährt.

Aus solchen Grundlagen heraus läßt sich auch Sutermeisters Persönlichkeit in größere stilistische Zusammenhänge einordnen. Er ist zutiefst dem Barock verpflichtet. Aufs engste ist er mit der Polyphonie und mit der Hintergründigkeit der irrationalen Erlebnisse verwachsen. Im Prinzip linearer Gestaltung hat sich diese Zeit ihren sichtbaren Ausdruck geformt, in der Fuge ihre Kernform geschaffen. Sutermeister hat diese Stilkräfte überzeugend in sein Werk einbezogen. Darüber hinaus entdeckt man bei ihm noch eine zweite Wurzel seines Schaffens. Er steht in seinem Ausdruckswillen zugleich der Romantik nahe. Romantisch an ihm ist seine Hinwendung zu Volkslied und Volkssage, sein Streben, urtümliche und urwüchsige Musik volkhafter Prägung in sein Werk einzugliedern. Romantisch ist seine Neigung, das Naturerlebnis, wie es gerade ihm in der Welt der Berge beschieden ist, in seiner ganzen Breite und Schönheit einzufangen. Daraus entwickelt sich ein Hang zu illustrativer Musik, eine Vorliebe für naturnahe Szenen.

Barock und Romantik bedeuten somit wichtige Grundpfeiler in der künstlerischen Substanz Sutermeisters. Doch er drängt weder zu einem Neubarock mit der Kopie dieser Ausdrucksformen, noch zu einer Hochromantik mit einer Herübernahme ihrer gefühlshaften Überladenheit. So macht er sich gleichermaßen vom Historizismus der Polyphonie wie von einer überquellenden Gefühlsseligkeit frei. Uns scheint es, als ob sich in seinem Schaffen eine neue, gereinigte Romantik spiegelt, die gesunde Kräfte eines konstruktiven Bauwillens mit echten Gefühlswelten stimmungsmäßiger Prägung verschmilzt. Nicht Überschwang der Empfindung, sondern warm durchblutete Erlebnisse erwachsen aus Heimat und Volkstum, bilden die seelische Grundlage seiner Musik, freilich klar und bewußt aufgebaut und geformt mit den Mitteln einer vielsträhnigen zeitnahen Gestaltung. In der Aufrichtung einer männlich beherrschten, zuchtvoll geprägten Romantik liegt der schöpferische Impuls, den Sutermeister dem Musikschaffen der Gegenwart verleiht.



Heinrich Sutermeister



Ferdinand Pfohl

Geb. 12. Okt. 1862

Meine Oper „Die Zauberinsel".

Von Heinrich Sutermeister, Bern.

Noch während ich an der Fertigstellung der Partitur von „Romeo und Julia" arbeitete, suchte ich — es war im Herbst 1939 — nach einem neuen, unbeschwerten Stoff; diese Sehnsucht nach Spiel und Märchen war nicht so sehr eine Folge der „Tragödie" „Romeo und Julia" als vielmehr eine natürliche Reaktion auf den Kampf um das Problem „Oper", das wir Junge ja ohne jede zeitgenössische Vorbilder ganz allein zu lösen haben. . . . Es war ja vor allem die Verantwortung, die ich dem ungeheuren, zeitlosen Stoff und seiner noch gewaltigeren endgültigen Gestaltung durch Shakespeare gegenüber empfand, die schwer lastete — das wurde mir neulich wieder deutlich, als ich die dicken Bündel von Text-Entwürfen zu „Romeo" durchblätterte, die mir den ganzen schmerzhaften Kampf mit der Materie des Textes und dann der Musik nochmals vor Augen führten.

Dazu kam, daß ich musikalisch noch in einem dumpfen Entwicklungsstadium begriffen war, das mir da besonders schmerzhaft ins Bewußtsein trat, als es sich darum handelte, Hand an einen der größten Stoffe der Weltliteratur zu legen; und was die Arbeit mit dem Wort, mit der Sprache anbelangte, so fühlte ich ganz besonders meine Unfähigkeit, hier etwas mitreden, mitdenken zu wollen, wo Shakespeare in jeder Szene, in jedem Satz, in jedem Wort Endgültiges aussagt.

Und so war es wohl doch so, daß ich mir erst die Gunst des Dichters durch zielbewußtes, selbstloses Einarbeiten in die Vorgeschichte der Veroneser-Tragödie und dann in Shakespeares eigene dichterische Gestaltungskraft erkämpfen mußte. Treue Helfer standen mir in Gestalt der deutschen Dichter um Gryphius und Fleming, die ich schon früh ins Herz geschlossen hatte, zur Seite.

Ich gestatte mir darum eine gewisse Ausführlichkeit, da diese Arbeitsmethode noch in erhöhtem Maße für die „Zauberinsel" Geltung hat. Hier wie dort bedeutete mir Shakespeare eine unantastbare Gegebenheit: immer wenn mich die Lust ankam, eigene Wege zu gehen, eigenen Fantasie-Gebilden zu folgen, wurde ich bitter bestraft: eine Vertonung des „Sturm" war nur mit Shakespeare, nie aber neben oder gar gegen den Dichter möglich. Im folgenden möchte ich versuchen, diese Arbeitsweise an einigen Beispielen zu erläutern. Schon früh beschäftigte mich der Gedanke an eine Vertonung, doch scheute ich vor dem Problem der „Veroperung" Shakespeares an sich. Erst das Studium der Shakespeare-Opern Verdis vermochte es, mir wieder Mut zu machen. War mir bei „Romeo" die Dramaturgie des „Othello" maßgebend, so führte mich Boitos (und auch hier wieder wohl vor allem Verdis) Geschmack und Ehrfurcht vor dem Genie Shakespeares in ihrer Bearbeitung des „Falstaff" durch die Wirrnisse des Handlungsablaufes im „Sturm". Dabei umging ich instinktiv sämtliche Literatur über Werk und Dichter, ließ alle die hundert mehr oder weniger glücklichen Deutungen beiseite und versenkte mich ganz in die englischen Lesungen und darauf in die deutsche Übersetzung, wobei mir bald der feierliche, hymnische, fast schon „im Wort gesungene" Klang der Verse auffiel, der bei Shakespeare sonst nirgends anzutreffen ist.

Diese Erkenntnis war mir für die Schaffung der musikalischen Atmosphäre wichtiger als alle überkluge philosophische oder autobiographische Umdeutung dieser herrlich-naiven, magischhintergründigen Märchenwelt.

Allerdings wurde mir bald klar, daß die Musik noch in vermehrtem Maße als etwa bei „Romeo und Julia" ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit folgen muß: „Augenfälligkeit" und nicht „Ohrenlogik" der Handlung wurden mir auch beim „Sturm" — der Titel „Zauberinsel" kam mir erst während der musikalischen Ausarbeitung — oberstes Gebot.

So versuchte ich gleich anfangs schon dadurch Punkt und Kontrapunkt der Handlung deutlich herauszumeißeln, daß ich nicht (wie es bei Shakespeare der Fall ist) die Oper mitten im Sturm beginnen lasse, sondern die Exposition in einer Soloszene des Königs Alonso (mit den „Stimmen der Zeit" als Klang-Folie) in der Stille vor dem Sturm vorwegnehme; erst mit dem Einsatz des Orchesters beginnt auch der eigentliche Aufruhr der Elemente, den ich in eine einzige melodische Linie einzubetten versuchte, in die ewigwandernde, stets die harmonischen Beziehungen

wechselnde Melodie der Vergänglichkeit, welche dann im Finale der Oper zum tragenden Bestandteil des „jüngsten Gerichts" wird.

Aus Prosperos Gegenspielern Antonio, Alonso, Sebastian, Adrian, Franzisco wurde einerseits ein einziger Hauptgegner, nämlich König Alonso, der „falsche König von Neapel, der seinen Bruder Prospero verstoßen, ihn und sein armes Kind Miranda", und nun von den Furien seines schlechten Gewissens geplagt wird. Andererseits bildete ich aus den übrigen Gegnern Prosperos das „Kollektiv" der „Höflinge" (kleiner Männerchor), die damals bei dem Schurkenstreich mitgeholfen hatten, nun aber, enttäuscht über ihre immer noch untergeordnete Stellung dem neuen (und falschen) Gebieter gegenüber, ihrerseits Umsturzpläne wälzen und Alonso nach dem Leben trachten, so daß nun in dieser schwarzen und gehässigen Welt der Machtgier jeder jedem nachstellt; Stephano und Trinculo, die beiden Hanswurst-Figuren, bilden zusammen mit dem geschwänzten lüstern-feigen Ungeheuer Caliban den unpathetisch-fröhlichen Gegensatz dazu — etwas im Stil der commedia del' arte —, aber auch sie kennen nur die animalischen Triebkräfte des Hungers, der Trunksucht und der erotischen Gier.

Die helle Welt des Lichtes jedoch, der strahlenden Liebe zur Kreatur, verkörpert in Prospero, Ariel, Miranda und Ferdinand, ist unangetastet geblieben; neu vielleicht ist nur die etwas stärkere Betonung der schmerzhaften Loslösung Mirandas von der kindlich-reinen Bindung an den Vater zur erwachsenen Gattenliebe, doch durfte in diesem hauchdünnen Märchenspiel selbstverständlich auch dies nur angedeutet werden (Duett Miranda - Prospero: „Nicht so ein Abschied, Kind").

Der schmerzlich-schöne Abgesang bei Shakespeare endlich, der ganz vom Schauspiel her empfunden ist (Prosperos Epilog) mußte dem Schauspiel auch weiterhin überlassen werden. Dafür legte ich das Schwergewicht des zweiten Teiles, der ja ähnlich wie bei der „Zauberflöte" bedeutend handlungsärmer ist im Vergleich zum ersten, auf Prosperos berühmten Monolog über die Vergänglichkeit alles Irdischen, der in der wundervollen Fassung von Martin Opitz:

Schönheit dieser Welt vergehet
Wie ein Wind, der niemals stehet,
Wie die Blume, die kaum blüht
Und auch schon zur Erden sieht,
Wie die Welle, die erst kömmt
Und den Weg schon weiter nimmt . . .

schon zu Anfang der Oper von den „Stimmen der Zeit" intoniert wird. Ihr steht die sieghafte Beständigkeit der Liebe gegenüber, die auf das demütige „Bruder, verzeih'" des geläuterten Alonso hereinbricht und bis zum groß ausgeweiteten Finale die Bühne blendend überstrahlt:

Die goldene Sonn' zwar stehet auf
Und geht des Abends nieder,
Der silberbleiche Mond nimmt ab
Und kommt gefüllet wieder,
Doch Liebe ist ein Fels,
Der an den Ufern steht,
An welchem Wind und Flut
Und Zeit vorübergeht.

Auch bei Shakespeare beruht das Ergreifende bei der Persönlichkeit Prosperos in der schlichten, aber doch von starkem Gerechtigkeitssinn erfüllten Menschlichkeit, die über die ganze Seelenskala eines reichen Herzens verfügt, von der derben Lustigkeit seiner „Unterhaltung" mit Caliban — über den schmerzlichen Verzicht vor der Liebe seiner über alles geliebten Tochter zu Ferdinand (der ja zudem noch der Sohn seines feindlichen Bruders und Usurpators Alonso ist) — zu jener majestätischen Rechtsprechung im großen Finale über die Bösen und über das Dunkle, das nur durch die urewige Liebe von Kreatur zu Kreatur beherrscht und überstrahlt werden kann.

Die Liebe wechselt nicht,
Ihr Ziel ist endlos, wie die Ewigkeit,
So wie der Sonne Gang, urewig alt
Und neu ist ihr Gesang . . .

singt Ariel im Quartett des ersten Aktes. Deutlich wird nun (wie bei der „Zauberflöte"), daß die Menschen darum auf die Zauberinsel gebannt wurden, um hier, auf diesem kleinen Welttheater vom Spielleiter Prospero in planvoller Weisheit aus den schiefen und dunkeln Dissonanzen der Habgier und des Machthungers (Alonso und Höflinge) und der egoistischen Sinnenliebe (Ferdinand) zur Lichtfülle strahlender Tonalität der kreatürlichen Liebe geführt zu werden: Prospero (zu Ferdinand):

Wie der Sturm ſchläft in der Meeresſtille,
der Mord im ruh'nden Schwert, ſo in der Bruſt
des Menſchen ſchlummern Wildheit und Gewalt . . .
Des Verwüſters Hand iſt ausgeſtreckt,
und die Wahrheit wird den Menſchen finden,
ob ihn Dunkel oder Glanz verſteckt . . .
Mein Jüngling, ich lieb' euch alle:
Wir ſind Menſchen all' in Güt' und Haß.
Und ſieh, das ſturmzerwühlte,
mächtig-ewigweite Meer, es ſchließet
alle ringsum ein
uns Menſchen, groß und klein,
es iſt das Leben,
und hinter dieſem Leben liegt,
die Zauberinſel „Fantaſie".
Und hier, in göttlich-reinem Spiel
hab jedem euch ich eine Rolle zugedacht,
du, Jüngling, darfſt das ſchönſte Spiel
des Lebens ſpielen, das Spiel
der Liebe! Und nun erwach
aus Sturm und Lebensangſt
zum Traum . . .

Nicht eine dieſer Strophen iſt bei Shakeſpeare zu finden. Wenn man mich nun auf Ehr' und Gewiſſen fragt, woher alle dieſe Texte, mit denen ich den Shakeſpearſchen „Sturm" zum Opernlibretto „Die Zauberinſel" ausweitete, eigentlich ſtammen: ich könnte heute keine zuverläſſige Antwort mehr geben. Bevor ich an die Textfaſſung der „Zauberinſel" ging, vergrub ich mich — wiederum, wie bei „Romeo und Julia" — in die deutſchen Gedichtſammlungen des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem aber benützte ich diesmal verſchollene Libretti zu den deutſchen Opern eines Reinhard Keiſer, Telemann, Mattheſon, die, beſonders bei Keiſer, von unſchätzbarem poetiſchen Wert ſind. Auf dieſe Weiſe füllte ich mein Unterbewußtſein mit der herrlichen Lyrik des deutſchen Barocks, um dann aus dieſem unvergleichlichen Nährboden heraus dasjenige nachzudichten, was die jeweilige Situation an textlicher Erweiterung erforderte.

Die Muſik iſt es ja letztlich, die das entſcheidende Wort auch über die Vergänglichkeit dieſer Oper führen wird, ſie tritt auch viel ſtärker als etwa bei „Romeo" hervor in Form von Arien, Liedern, Duetten, Terzetten, Quartetten und anderen Enſembles. Ihr dient auch die Inſtrumentation, die, wie ich hoffe, einfacher und eindeutiger geworden iſt, in erhöhtem Maße. Dabei handelt es ſich jedoch keineswegs um hiſtoriſch übernommene Lied- oder Arienformen, es ſind vielmehr immer wieder neugeſtaltete Gebilde, die eben auch das Formkleid nur tragen, um den Effekt, den effetto im Verdiſchen Sinne — d. h. die möglichſt reine künſtleriſche Wirkung, bei welcher die Materie vollkommen von den Strahlen der Subſtanz aufgeſogen wird —, klar hervortreten zu laſſen.

Neben Mozarts „Zauberflöte" war es vor allem Verdis „Falſtaff", dem ich Anregung und Führung bei der muſikaliſchen Konzeption der „Zauberinſel" verdanke. Es iſt mir unbegreiflich, daß es Komponiſten gibt, die ernſt genommen werden wollen, und die den „Falſtaff" nur vom Hörenſagen kennen! Mit der Ausrede Opernmuſik iſt hier nichts gebeſſert, denn die Partitur des greiſen Meiſters birgt muſikaliſche Koſtbarkeiten, die über jeder Art und Gattung ſtehen. Iſt doch gerade das größte Wunder dieſes Kompendiums abendländiſcher Muſik in der Tatſache zu finden, daß wir hier überhaupt kein Material mehr wahrnehmen können: der Urzauber der muſikaliſchen Wirkung, die Magie eines Orpheus ſprüht und glüht, duftet und blüht aus dieſer ſo ſimplen Partitur, deren einfaches Notenbild ſo gar nichts ahnen läßt von all dem elektriſch geladenen Kosmos, der ſich dahinter verbirgt . . .

Es ließe ſich — im Zuſammenhang mit Shakeſpeares „Sturm" und Verdis „Falſtaff" noch Unendliches über die Pſychologie der Alterswerke ausſagen —, ſie ſind es ja, die uns armen, unter der Laſt des Materials erſtickten Menſchen des 20. Jahrhunderts immer und immer wieder vom Wunder der ſchwereloſen Subſtanz erzählen. . . .

Es bleibt mir noch, zum Schluß in Dankbarkeit Herrn Prof. Karl Böhms zu gedenken, der wie ſeinerzeit bei „Romeo" ſo auch bei meinem zweiten Opernkind nicht nur Patendienſte geleiſtet hat: Denn auch die „Zauberinſel" verdankt ſchon in den Anfängen ihrer Entſtehung Entſcheidendes ſeiner unbeſtechlichen, intuitiven Urteilskraft, die trotz ihrer zielſicheren Empfindlichkeit für muſikaliſche Subſtanz oder Subſtanzloſigkeit nie die reine, echte Bühnenwirkung außer acht läßt. Prof. Böhm war es z. B., dem ich den Grundgedanken in Dramaturgie und muſikaliſchem Ausdruck zum Finale der Oper verdanke.

Über das Problem der Dramatik im zeitgenössischen deutschen Opernschaffen.

Von Gustav Künstler, Wien.

Die „Woche zeitgenössischer Musik" in Wien, Frühjahr 1942, hat in verschiedener Hinsicht anregend und klärend gewirkt. Wenn beispielsweise aus dem für die Opernbühne bestimmten Schaffen der lebenden deutschen Musiker auch nur ein kleiner Ausschnitt gegeben zu werden vermochte, so kennzeichneten doch alle diese Werke verschiedene Kunstanschauungen und Stilrichtungen und waren daher geeignet, ein scharfes Licht auf die geistige Situation des heutigen deutschen Opernschaffens zu werfen. Aufgeführt wurden bekanntlich Pfitzners „Palestrina", weiters „Salome", „Elektra" und „Daphne" von Richard Strauß, „Columbus" und „Joan von Zarissa" von Werner Egk, Carl Orffs „Carmina Burana" und endlich „Johanna Balk" von Rudolf Wagner-Regeny, also vier Werke der beiden führenden älteren Komponisten und vier Werke dreier jüngerer Komponisten, die ihre Führungsabsichten vernehmbar angekündigt haben. Es wäre selbstverständlich wünschenswert gewesen, noch Arbeiten von anderen Künstlern, die heute das moderne deutsche Opernrepertoire mitbestimmen, vergleichsweise zu hören, Arbeiten etwa von Heinrich Kaminski, Othmar Schoeck oder Heinrich Sutermeister. Doch entledigen sich solche ideale Wünsche aller praktischen Fesseln; denn die nicht hoch genug zu rühmende Leistung der Wiener Staatsoper stellt an Zahl und Güte der Aufführungen wohl das Maximum dar, das auch ein derartig hochrangiges und großes Operntheater in einem unterbrechungslosen Spielzyklus durchwegs schwieriger moderner Werke bewältigen kann.

Bei der Betrachtung moderner dramatischer Musikwerke bleibt man, vom Fachstandpunkt durchaus verständlich, leicht an sozusagen innermusikalischen Problemen hängen, wie Fragen der Harmonik, der Setzweise, der Instrumentation und ähnlichem. Dem zeitgenössischen Opernschaffen gegenüber scheint aber diese Betrachtungsweise nicht wesenerschließend zu sein. Denn es ist, zum Beispiel, trotz der Verbindungslosigkeit hinsichtlich der Harmonik etwa zwischen der „Elektra" von Richard Strauß und Alban Bergs atonaler Oper „Wozzeck" im Hinblick auf die Art und Weise des dramatischen Wesens und der Wirkung eine Verwandtschaft zwischen beiden Werken vorhanden; etwa zwischen Egks „Columbus" und dem genannten Straußischen Musikdrama hingegen nicht, obwohl beide die Gesetze der Tonalität einhalten. Vor einem näheren Eingehen auf das somit angedeutete Problem wäre klarzustellen, ob bei der Betrachtung eines musikalisch dramatischen Werkes Fragen nach dem rein Musikalischen eher an das künstlerische Wesen rühren als Fragen nach Art und Weise des Dramatischen. Wenn man bedenkt, wie schwierig aus der Musik als solcher Erkenntnisse des Dramatischen zu gewinnen sind, daß aber bei Untersuchungen der dramatischen Substanz solcher Werke die musikalische, bei entsprechender Ausweitung der Betrachtung, sich meist erschließt, und wenn man endlich das Selbstverständliche anerkennt, daß auch musikalisch dramatische Werke in erster Linie Dramen sind, zu deren Formung die Musik zwar in höchstem Grade aber immer neben anderen Künsten dient, dann ist die sachliche Berechtigung, einmal die Frage nach Art und Weise der dramatischen Wirkung in den Vordergrund zu stellen, wohl erwiesen.

Am ehesten ist das Problem der zeitgenössischen Dramatik dort zu fassen, wo ein musikdramatisches Werk aus Gründen der Sonderart seiner Dramatik mißverstanden wurde. Dies ist besonders häufig bei Pfitzners „Palestrina" der Fall gewesen. Die faktische, handlungsmäßige Beziehungslosigkeit des Konzilaktes zu den ihn umschließenden beiden Akten des Palestrina-Geschehens hat groteske Aus- und Mißdeutungen erfahren. Typisch offenbart sich die Verständnislosigkeit gegenüber dem Geist und der dramatischen Weise des Werkes durch den folgenden Verbesserungsvorschlag[1]: „Der zweite Akt hätte den Zusammenstoß Palestrinas mit dem Konzil bringen müssen. Daß er vom Dichter Pfitzner statt dessen ins Gefängnis geworfen wird, aus dem ihn nur seine Messe befreit, ist Hinterbühnentechnik. Es hätte irgendwie eine Aufführung oder Aufführungswirkung der Messe vor dem Volk des Konzils stattfinden müssen, um diesen

[1] Oskar Bie: Die Oper. Berlin 1920. S. 554 f.

Teil auf das Konto Paleſtrinas hinüberſchreiben zu können. Der Anfang die hübſche Traubenſzene von Borromeo und Novagerio, dann der Zuſammenſtoß, das Geſchwätz der Leute, der Streit um den Wert, Paleſtrinas Sieg." Das heißt, daß Paleſtrina — ein anderer Walther von Stolzing — ſinnfällig hätte kämpfen und ſiegen ſollen. Als Siegespreis wäre ihm allerdings nicht ein Evchen, ſondern nur das Aufgeben ſeiner ſelbſt zugeſtanden; aber was bedeutete ſchon dieſe kleine Unſtimmigkeit gegenüber der allgemeinen leiblich-ſeeliſchen Befriedigung durch ein ſolches Drama!

Offenſichtlich entſpringt ein ſo geartetes Mißverſtehen von Pfitzners Dramatik dem ausſchließlichen Verſtändnis für eine anders geartete Dramatik, eine Dramatik, die Erlebniselemente als allgemein verſtändliche Motive in ſich ſchließt und das Geſamtgeſchehen über den Weg des unmittelbaren Miterlebens, oder wenigſtens der Reſonanz des Geſchehens, im Aufnehmenden als Drama wirkſam werden läßt. Sehr deutlich hat dieſen Vorgang Guſtav Falke geſchildert, der bekannte Lyriker, deſſen muſikaliſche Neigung ſich ſchon in der Jugend zeigte. In einem autobiographiſchen Buch berichtet er folgendes Erlebnis aus der Jünglingszeit, in der er ſich auf einen ungeliebten Beruf vorbereitete und in die nur gelegentliche Theaterbeſuche die Botſchaft von einer erſehnten Idealwelt brachten[2]:

„. . . gleich der erſte Theaterabend riß mich aus den Niederungen meines bisherigen Dahinlebens in ſtrahlende Höhen.

Man gab den »Lohengrin«, Albert Niemann ſang ihn.

»Atmeſt du nicht mit mir die ſüßen Düfte?
O wie ſo hold berauſchen ſie den Sinn.«

Elſas blondes Haupt ruhte an der breiten Bruſt des Schwanenritters. Mondlicht überfloß den Altan, zerfloß mit der weichen, ſehnſüchtigen Muſik der Geigen, hüllte die Liebenden ein; ein ſinnbetörender Zauber einer für mich neuen, wunderbaren Welt. Ein ekſtatiſcher Rauſch überkam mich, ein Schweben zwiſchen Keuſchheit und Wolluſt. Ich fühlte dieſe Muſik körperlich. Ich war ſo ergriffen, daß ich hätte weinen mögen. Tagelang, wochenlang wühlte das in mir nach. Ich ging, wie in einem blauen Nebel, war verliebt, ohne zu wiſſen in wen; in ein traumhaftes, überirdiſches Weſen, in einen holden Schatten. . . .

»Atmeſt du nicht die ſüßen Düfte?«

Ich breitete die Arme aus. Komm, komm! Ein ſchmerzlich wonnevoller Zuſtand, krankhaft bis zu Tränen, die nachts mein Kiſſen netzten."

Die Ekſtaſe eines derartigen Empfindens muß man wohl auf das Jünglingsalter des Erlebenden zurückführen, nicht jedoch das Grundſätzliche der Empfindungslagerung. Die Dramatik Richard Wagners, und aller wenn auch noch ſo weitſchichtig Verwandten, fußt auf dem Prinzip des Miterlebens. Die Verknotungen und Löſungen werden mittels der Sinne des Aufnehmenden realiſiert, ſeine Beziehung zu ihnen iſt die der Reſonanz des Geſchehens, in extremen Fällen die der Identifizierung mit dem Geſchehen. Sämtliche muſikaliſchen Kunſtmittel — von der zwiſchen Unluſt und Luſt ſchwankenden Harmonik zu der als Sinnenreiz empfundenen, manchmal gegenſtändlich ausdeutbaren Farbigkeit des Klanglichen, von der verminderte oder übermäßige Intervalle und chromatiſche Gänge als Stimmungsinhalte ausſchöpfenden Melodik zu der auf den urſprünglichen Sinn als Zeitmaß verzichtenden, entweder bis zum nervenanſpannenden Tremolo aufgelockerten oder zur Schilderung umgedeuteten Rhythmik — dieſe und alle anderen muſikaliſchen Kunſtmittel ſind in den Dienſt einer die Grenzen des rein Muſikaliſchen überſchreitenden totalen Suggeſtion des Zuhörers geſtellt, für den das muſikaliſch dramatiſche Werk ſolcherart zum tatſächlichen Erlebnis wird: Er genießt und erleidet es als Steigerung des realen Lebens.

Grundlegend anders verhält ſich dies bei Pfi zners „Paleſtrina". Der Held, der Komponiſt Paleſtrina, iſt nicht die Glanzgeſtalt oder der Heros, an die ſich das nach Befreiung oder Selbſtbeſtätigung verlangende Bewußtſein zu klammern vermöchte. Der Lebensüberdruß führt ihn an die Schwelle der Selbſtvernichtung; ſein großes Werk entſteht nicht aus dem Einſetzen des Wil-

[2] Guſtav Falke: Die Stadt mit den goldenen Türmen. Die Geſchichte meines Lebens. Berlin 1923. S. 124.

lens, sondern aus Begnadung. Ganz anders spiegelt sich die turbulente Welt des Konzils, die um politische Pole kreist und das geheiligte Gefäß, als das der schöpferische Künstler sinnfällig wurde, völlig verständnislos wegstellt. In den abschließenden, wieder das geistige Wesen des Künstlers ausleuchtenden Teil scheint die äußere Welt wohl hinein, jedoch wegen ihrer Beziehungslosigkeit ohne Wirkung für ihn, zur Theatralik verurteilt. Auf den Menschen Palestrina macht der Beifall der Welt, die bestenfalls das Werk aber nie dessen Hintergründe versteht, keinen Eindruck mehr; doch ringt er sich durch zur Erkenntnis der gesetzten Notwendigkeit seiner Kunst, deretwegen er zu leben und zu schaffen hat. Abgesehen von der Tiefe und Innerlichkeit des aufgeworfenen Problems vom künstlerischen Menschen ist es auch sonst verständlich, daß diese „musikalische Legende" befremden mußte. Es ist da die Unmöglichkeit eines direkten Beziehungknüpfens zwischen dem aus sich heraus einsamen Meister und dem Getriebe des Konzils, welche Andersartigkeiten sind auch im Klangphänomen, das um Palestrina manchmal altertümliche Harmonik in sprödem Orchesterklang legt, den Geschehnissen des Konzils hingegen den blendenden Glanz und den Reichtum der Charakterisierung verleiht, die nur das Raffinement des modernen großen Orchesters zu geben imstande ist.

Diese Verschiedenartigkeiten bestehen für sich und sind in sich geschlossen. Der Teil des Palestrina-Geschehens einschließlich der Messekomposition und der Teil nach dem Triumph der Messe mit dem Ausklang sind aufeinander aufs engste bezogen, sie bilden eine Einheit für sich; eine andere Einheit ist das Konzil. Zwischen Palestrina-Geschehen und Konzil gibt es nur oberflächige Verbindungen, im Wort- wie im Musikkunstwerk. Palestrina-Geschehen und Konzil könnten auch nach Entfernung jeglicher bestehenden Verbindung für sich bleiben, weil diese Verbindung eben nur nebensächlich ist und nicht an den Kern rührt. Es ist oft genug geäußert worden, daß der zweite Akt des „Palestrina" mit der Handlung nichts zu tun habe, daß er zu ihr nicht in dramatischer Beziehung stehe. Es ist richtig, daß die im Wort-, Musik- und Bild-Kunstwerk voll Klarheit durchgestaltete Andersartigkeit des Palestrina- und des Konzil-Geschehens keine mit den Sinnen aufnehmbare, suggestive Dramatik in der Art etwa des Wagnerischen Musikdramas heraufbeschwört; diese wird nur aus Gegensätzen geboren. Als Gegensatz vermag aber nur eine relative, keine absolute Andersartigkeit, wie es die im „Palestrina" ist, sinnlich erlebt zu werden. Nur Andersartigkeiten, die im Kern miteinander verbunden, gleichsam diametrale Entfaltungsmöglichkeiten des Kernproblems sind, können sinnlich erlebbare Gegensätze sein.

Das dramatische Erleben durch die Sinne, das wegen deren unmittelbarer Aufnahmeweise als einziges zum tatsächlichen Miterleben führt, erfordert eine bestimmte Zurichtung des Stoffes. Ein Hauptmerkmal dieser Zurichtung ist die wahrnehmbare Ausformung der Gegensätze zu offenen Konflikten. Sie stehen im Vordergrund der dramatischen Spannung und lassen die Spannungsträger zu Funktionen werden, die meist ohne selbständige Existenz sind. In der Straußischen „Elektra" beispielsweise wird der tragische Konflikt nicht zwischen Elektra und Klytemnaestra oder zwischen Orest und Klytemnaestra erlebbar, obwohl sie in der Sache die Gegner sind. Erlebbar wird er nur in der Wechselbeziehung von Elektra und Chrysothemis. Ihr Dasein auf der Bühne zeigt diametrale Anpassungsweisen an das Schicksal, im Hause der gattenmörderischen Mutter leben zu müssen; die Tragödie wird nur im blinden Drang der einen nach Rache und Tod, der andern nach Vergessen und Leben erfühlbar. Klytemnaestra und Orest sind undramatische Figuren, Symbole für Schuld und Strafe; sie bleiben episodistisch, obwohl die Partie der Klytemnaestra der Partie der Chrysothemis an Ausmaß nicht viel nachsteht. Elektra und Chrysothemis sind dramatische Gestalten; aufnehmbar werden sie hauptsächlich in dem Maß, als sie einander in Licht und Schatten setzen. Die eine vermag ohne die andere als Gestalt kaum zu bestehen; die Gestalt Chrysothemis ist ohne den Gegensatz Elektra undenkbar; der Gestalt Elektra würden auch ohne Chrysothemis wohl manche Züge erhalten bleiben, doch wäre sie nur mehr ein Schatten. Beide sind Funktionen des durch sie gekennzeichneten Gegensatzes. Dies alles ist für ein dramatisches Erleben durch die Sinne notwendig, die wegen ihrer ausschließlichen Fähigkeit, unmittelbar aufzunehmen, nur den realisierten Gegensatz, die zuständliche Spannung als dramatisch mizuerleben vermögen.

Es ist für die Art und Weise der dramatischen Wirkung selbstverständlich belanglos, ob die Andersartigkeiten, bzw. Gegensätze, an einzelnen Figuren oder Figurengruppen oder Hand-

lungskomplexen aufgewiesen werden. Im „Palestrina" handelt es sich um Handlungskomplexe. Das Eigenartige ist, daß sie selbständig existieren, und das in solchem Maße, daß sie sich nicht zu Gegensätzen einengen lassen, deren Spannungsverhältnis dann als dramatisch sinnlich miterlebt werden könnte. Dennoch handelt es sich auch in diesem Fall um Dramatik, allerdings um eine grundsätzlich andere Spielart. Infolge der Allgemeingültigkeit der für sich existierenden Handlungskomplexe werden in den Zuhörern Reflexionen ausgelöst. Je nach dem aufnehmenden Temperament werden sie mehr von geistig-kritischer oder gefühlsmäßig-anteilnehmender Artung sein. Ihr Ergebnis ist aber zweifellos das innerliche Erfassen einer tiefen, echten Tragik, die aus der im reflektierenden Vergleich gewonnenen Erkenntnis vom Preisgegebensein des reinen Künstlers in der ihn nicht verstehenden, feindlichen Welt folgt. Allgemein betrachtet ist der Vorgang, durch den die dramatische Wirkung entsteht, somit der: Für sich bestehende, zu eigenen Existenzen geschlossene, selbstverständlich eines vorbestimmten Inhaltes wegen gesetzte Elemente sind untereinander so weitgehend verschieden, daß zwischen ihnen keine sinnlich wahrnehmbare Beziehung mehr besteht; erst mittels Reflexionen, die Geist und Gemüt vornehmen, wird eine Zusammenschau der getrennt bestehenden Elemente um ein gemeinsames inhaltliches Merkmal möglich; ihre grundsätzliche Verschiedenartigkeit setzt sich mosaikartig und im Nacheinander, ähnlich den Elementen im Epos, zu einem dramatischen Eindruck zusammen, der seines Entstehens wegen nicht suggestiven sondern reflexiven Charakter hat, weswegen er häufig ins Ironische spielt.

Die beiden aufgewiesenen Spielarten der Dramatik — es sind natürlich nicht die allein möglichen sondern bloß die im zeitgenössischen Opern- und Bühnenschaffen wirksamen — unterscheiden sich grundsätzlich hinsichtlich ihrer Ansprüche an die Gestaltung des Objekts, des Bühnenwerks, und des Aufnahmevermögens des Subjekts, des Zuhörers. Von der Formung des Werkes her gesehen, könnte man die dramatische Art und Weise bei der „Elektra" als Spannungs-Dramatik bezeichnen, beim „Palestrina" als Existenz-Dramatik; von der Wirkungsweise auf den Zuhörer betrachtet, könnte man bei der „Elektra" von Erlebnis-Dramatik, beim „Palestrina" von Reflexions-Dramatik sprechen. Nach Werk und Aufnehmendem geordnet, gehören daher paarweise zueinander: Spannungs- und Erlebnis-Dramatik einerseits, Existenz- und Reflexions-Dramatik andrerseits. Es wäre zwecklos, eine Wertung zwischen diesen beiden Spielarten der Dramatik vornehmen zu wollen; sie sind untereinander so weitgehend andersartig und in ihrer Wirkungsweise so verschieden, daß jede Wertungsabsicht an der Unmeßbarkeit aufgegeben werden müßte; die subjektive Neigung zu der einen oder der anderen der beiden Spielarten bleibt eine Angelegenheit des persönlichen Geschmacks. Anders verhält es sich mit der Frage, wie die beiden Spielarten der Dramatik entwicklungsgeschichtlich zueinander stehen. Der weitaus größte Teil aller heute in den Opernhäusern gespielten Werke wird mittels der Sinne als Drama aufgenommen, ist Erlebnis-Dramatik. Im Mittelpunkt dieser Gruppe steht das Musikdrama Richard Wagners, doch gehören auch, als Extreme, der „Fidelio" und die Werke von Richard Strauß dahin, alles Werke, die in gewisser Hinsicht ihrem Stil nach als romantisch bezeichnet werden dürfen. Was ist nun mit dem „Palestrina" von Hans Pfitzner, der sich selbst als Romantiker bezeichnet und allgemein als solcher abgestempelt wird? „Palestrina" ist jedenfalls kein romantisches Werk, wie sehr es sich auch der von Wagner zur Vollendung gebrachten Motiv-Technik bedient. Die Art seiner Dramatik, die gerade an ihm erläuterte Existenz- und Reflexions-Dramatik, ist in ihrem Wesen unromantisch; sie verzichtet auf das empfindungsmäßige, sinnliche Miterleben des dramatischen Konfliktes und sublimiert die Dramatik in eine rein geistig-gefühlsmäßige Sphäre, die wohl kühler, mehr begrifflich, aber dafür klarer ist. Der Verzicht auf die sinnliche Erlebbarkeit des Dramatischen machte es Pfitzner möglich, seit langem wieder echte, glaubwürdige Übersinnlichkeit in ein dramatisches Werk einströmen zu lassen. Die „Meister der Tonkunst" und die Engel, die Palestrina die Messe einsingen, sind schon heute zu Wahrzeichen geworden. Sie waren nach langem endlich der überzeugende Beweis, daß nicht nur sinnlich Erlebbares dem Stoff und der Art und Weise nach dramatisch gestaltbar ist, sondern auch über und außer dem Sinnenerlebnis Gelegenes. Damit hat die deutsche dramatische Kunst grundsätzlich wieder unmittelbare Fühlung mit dem schöpferischen Urquell gefunden.

Hans Pfitzners geniale, bahnbrechende Tat wirkt sich in dem nun erst recht einsetzenden

Suchen der deutschen dramatischen Musiker nach der neuen Form der Oper in verschiedener Hinsicht aus. Vor allem sind es seine „Meister der Tonkunst", die in ihrer Doppelfunktion als außenstehender Lenker des Geschehens und als Raisoneur in mannigfachen selbständigen Ausformungen wirksam sind. Den Blick auf sie gerichtet, erkennt man ihre nachgeborenen Verwandten (trotz der manchmal vorgeblendeten Beziehung zum Chor des antiken Dramas) in den sentenzierenden, in den Orchestervorspielen eingebauten Chören von Heinrich Kaminskis „Jürg Jenatsch", in den „Stimmen der Nacht" und ähnlichen Chorteilen von Heinrich Sutermeisters „Romeo und Julia", in den reflektierenden Chören von Werner Egks „Columbus", in den rahmenden und betrachtenden Chören von Carl Orffs „Carmina Burana", in den das Bühnengeschehen in der Bedeutung vertiefenden Stimmen der „Häuser" von Rudolf Wagner-Regenys „Johanna Balk" und noch in anderen Opern. Dies alles sind dramatische Musikwerke der Art, die hier als Existenz- und Reflexions-Dramatik bezeichnet wurde. Kaminski etwa unterstreicht und charakterisiert im „Jürg Jenatsch" die gesonderte Existenz des protestantischen Komplexes der Handlung und die des katholischen so stark, daß er die Protestanten beinahe nur sprechen läßt, die Katholiken hingegen beinahe nur singen, noch dazu in kolorierter, betont opernhafter Gesangsmelodie. Wagner-Regeny wieder verselbständigt in seiner „Johanna Balk" die Figuren zu unverrückbaren Existenzen; die intrigante Frau Möß liefert von sich, und ihresgleichen, sozusagen einen charakterologischen Steckbrief, das junge Mädchen Agneta weist auf den für sie verführerischen Glanz des Hofes im Vergleich mit der harten Kargheit im elterlichen Hause und damit auf ihre Sonderexistenz, die in der Tragik gefährdeter bürgerlicher Jugend beschlossen liegt. Sutermeister gibt seinem Romeo im vorhinein die Ahnung drohenden Verhängnisses, unter Verzicht auf Shakespeares stimmungsmäßige Motivierung, als eine Tatsache, die sich nur dem fest umrissenen Sein der Bühnenfigur zu verbinden vermag. Egks Columbus, eine manisch in sich geschlossene Dramenfigur, kann schon aus ihrer Anlage mit den Widersachern des Konzils in keine sinnlich dramatische Verknüpfung geraten; gänzlich fremd stehen beide einander gegenüber, sie in ihrem leidenschaftlich auf alter Überlieferung beharrenden Widerspruch, er in der bekennerischen Begrenztheit seines aus Erleuchtung geborenen neuen Wissens, Symbole ewig wiederkehrender Beziehungslosigkeit, deren Tragik nur der Geist reflektierend auszuschöpfen vermag.

In einem weiteren Gesichtswinkel lassen sich beinahe alle musikalisch dramatischen Werke der zeitgenössischen deutschen Komponisten nach der Zugehörigkeit zur Art der Spannungs- und Erlebnis-Dramatik oder der der Existenz- und Reflexions-Dramatik auffassen. Zu jener Art gehört das Werk von Richard Strauß mit seinen Ausstrahlungen, in denen auch ein im ganzen so eigenständiges Musikdrama wie Othmar Schoecks „Penthesilea", allein schon wegen des den Sinnen zugekehrten, suggestiven Glanzes der Liebesszenen, sichtbar wird. Als Bahnbrecher der Art der Existenz- und Reflexions-Dramatik ist Pfitzners „Palestrina" anzusehen, wie wenig auch dieses, in seiner musikalischen Faktur absichtsvoll im ererbten Musikgut wurzelnde Werk sonst mit den durch sein Auftauchen ausgelösten Versuchen der jüngeren Künstler zu tun hat, die nach einer neuen Form des musikalisch dramatischen Schaffens streben. Hat Pfitzner im „Palestrina" Struktur und Funktion dieser anderen Art der Dramatik klargelegt, ohne die vertraute Musiksubstanz grundlegend zu verändern, so setzen sich die jüngeren Künstler gerade mit ihr auseinander, in konsequenter Ausdeutung der durch die Dramatikart auch hiefür gewiesenen Einsichten. Beinahe alle gehen von dem sinnlich wohl betörenden, jedoch kaum noch in seinen Bauelementen aufnehmbaren Klang des großen Orchesters ab und bescheiden sich mit wesentlich kleineren Besetzungen, in denen den einzelnen Instrumentalgruppen stärkeres Eigenleben zukommt, allerdings kaum zum Zwecke der Klangschönheit sondern wegen klarer Auseinanderlösung der Klangfarben. Auch die zunehmende Einbeziehung des innerhalb des Orchesters am wenigsten persönlich wirkenden Klaviers stimmt gut zur wesentlich kühleren aber klareren Atmosphäre des neuen Klangkörpers, der den von der Art der Dramatik verlangten scharfen Sonderungen besser dienlich gemacht werden kann. In Konsequenz gewinnen auch in der Musiksubstanz die Elemente Melodik, Harmonik und Rhythmik stark an Eigenwert, wobei in manchen Fällen, etwa bei Wagner-Regeny oder wohl auch bei Orff, der Rhythmus, der dank seiner ihm möglichen Motorik eine Art sozusagen abstrakter Bewegtheit geben kann, stärker als bisher gewohnt vorklingt. Auch in Sutermeisters „Romeo und Julia" spielt der Rhythmus eine

große Rolle, da gibt es etwas wie eine rhythmische Motivtechnik; die rhythmische Zweiteiligkeit und die Dreiteiligkeit der eröffnenden Fanfaren der Montagues und der Capulets teilen sich dem weiteren musikalischen Verlauf mit und führen oft zu wirkungsvollen rhythmischen Überdeckungen, Symbol der Dramatik, die das feindliche Getrenntsein der beiden Sphären begrifflich festigt. Die Melodie wird im allgemeinen vereinfacht, ist ohne schwelgerische Sinnlichkeit, manchmal durch kolorierte Ausdruckslinien bedeutungsmäßig gehöht, etwa in der Partie der Jungfrau in den „Carmina Burana", der Isabella im „Columbus", der Lukretia Planta im „Jürg Jenatsch". Auch die Harmonik wird durch starke Lichtung ihrer sinnlichen Aktivität entledigt und oft zur Funktion einer immer häufiger bevorzugten linear-polyphonen Setzweise gemacht. Alles in allem geht es auch hiebei um Sonderung der Elemente und deren oft harte Gegeneinanderstellung, also um den Versuch und das Bemühen, ein der geänderten dramatischen Technik genügendes musikalisches und klangliches Gesamtinstrument zu schaffen. Es wird dabei auffallen, daß die der Existenz- und Reflexionsdramatik im Wesen entsprechende Art der dramatischen Musik dem Streben der anderen modernen Musik parallel läuft. Das musikdramatische Gesamtkunstwerk aber entsteht nun aus der Addition der selbständig gewordenen Sphären des Wort-, Musik- und Bild-Kunstwerkes durch den Aufnehmenden[8].

Wesentlich an der Existenz- und Reflexionsdramatik ist auch die ihr innewohnende Neigung, den Wirklichkeitsgehalt der Elemente in einen fiktiven aufzulösen. Möglich wird dies wegen des vermiedenen Miterlebens und Miterleidens der dramatischen Konflikte durch die Sinne, also als wirklich, und des gegenteiligen Aufspürens der Dramatik durch die reflexive, also geistig-gefühlsmäßige Verknüpfung der Elemente. Auf diese Weise kommt in die Dramatik ein stark zum Gleichnis neigender Zug, der, entgegen der Beschränkung durch die sinnliche Wirklichkeit, den Weg zur freien, vielleicht auch spielerischen Gestaltung aufmacht. Man denkt hiebei möglicherweise an Ermanno Wolf-Ferraris Werk; doch bleibt dieses, durch Verdis „Falstaff" entbunden, in seiner engen Beziehung zur Commedia dell'arte zeitabgekehrt und entschieden mehr italienisch als deutsch. Wohin das neue deutsche musikalisch dramatische Schaffen auf geistig-begrifflicher Basis der Gestaltung kommen wird, kann einstweilen nicht einmal vermutungsweise angedeutet werden. Während die neuen Werke spannungs- und erlebnisdramatischer Art das Gesamtbild des Musikdramas nur mit nuancierenden Zügen ausschmücken, schafft beinahe jedes neue Werk der existenz- und reflexionsdramatischen Art eine geänderte Situation. Es darf daraus vielleicht geschlossen werden, daß die stärkeren Lebensimpulse heute dieser Dramatikart zugehören. Die mannigfachen, immer neue Begriffe fördernden Versuche der ringenden Künstler berechtigen keinesfalls zur Skeptik; hier gilt Goethes Erkenntnis, daß jeder neue Begriff so gut ist wie ein neues Organ, das wächst.

Leben und Schaffen.*)

Autobiographische Skizze und kleine Erinnerungen.

Von Ferdinand Pfohl, Bergedorf-Hamburg.

Darf ich diese Zeilen mit der kühnen Behauptung beginnen, daß mein Verhältnis zum Leben a priori (!) bestimmt war durch meine immanente Einstellung zu den Großen und Vornehmen, zur hohen Bildung und allen jenen Leuchtenden, vor denen die Wissenden, mit Bewunderung und Ehrfurcht emporschauend, stehen bleiben. Darum wählte ich, um endlich geboren zu werden, den Monat Oktober, den gesegneten Monat der großen Begabungen, der glänzenden Musiker, in deren Reihe Liszt und Verdi, Felix Woyrsch und Draeseke, Johann Strauß, Bizet, Paganini und Lortzing, Conrad Ansorge, Arthur Nikisch und Karl Muck selbstherrlich wandeln, jene Berühmten und Unsterblichen, zu deren Nähe ich mich als „par inter pares" in endgültiger Gebundenheit vorherbestimmt fühlte, weil sie das Licht der Welt zu mehren geboren

[8] Dieses deutsche musikalisch dramatische Schaffen steht in seinen Grundsätzen keineswegs isoliert; auch anderswo scheint die Entwicklung in ähnlicher Richtung zu verlaufen, man braucht nur etwa an Strawinskys „Oedipus rex" zu denken.

*) Auf meine besondere Bitte plaudert hier der Senior der deutschen Musikkritik anläßlich seines 80. Geburtstages am 12. Oktober aus seinem reichen Leben. B.

wurden. Und in dieser amüsanten Bescheidenheit wählte ich mir den 12. Oktober, den Geburtstag Nikischs, um dieser zauberischen Erscheinung in ferner Zukunft würdig zu werden. In jener Zeit selbstverständlich ein gänzlich unhistorisches Ereignis, vollzog es sich an einem Sonntag des Jahres 1862, so daß von diesem Kalendertag an bis zum gleichen des Jahres 1942 der Jahre 80 vergangen sein werden; das wird also jener Tag sein, an dem ich zum achten Mal meinen zehnten Geburtstag zu bedauern haben werde, weil niemand weiß, was mir das Leben in seinem Kunterbunt etwa noch zubedacht haben könnte. . . . Elbogen a. Eger wurde meine Geburtsstadt, in der mein Vater damals als Bauamtmann verdienstvoll wirkte; jene alte Kreisstadt mit ihrem kolossalem „Steinschloß", in der Goethe mehrmals zu Besuch einkehrte und die er ehrte, indem der Weise in ihr ein vollendetes Kunstwerk der Landschaft und der Natur erkannte. Von meinem Vater, einem hochgebildeten und vornehmen Mann, empfing ich, wie von der Mutter mein Temperament, eine musikalische Begabung, die mich magisch lockte unter den Flügel zu kriechen, auf dem der Vater phantasierte, oder: wenn er aus „Tannhäuser" oder „Lohengrin" Bruchstücke spielte. Ich war wie bezaubert, lauschte mit angehaltenem Atem und versank in seliges Schweigen. Als dann mein Vater als Wirtschaftsdirektor der das halbe Riesengebirge umfassenden herrschaftlichen Besitzung des Grafen Morzin nach Hohenelbe übergesiedelt war — wo er 10 Jahre tätig war —, wurde ich im Klavierspiel — technisch freilich mangelhaft, — aber doch so förderfam unterrichtet, daß ich als Knabe von 12 Jahren in einem Schülerkonzert wacker mitwirken konnte. Mein Erfolg war so groß, daß mir der verehrte Kaplan Niederle, der mich in lateinischer und griechischer Sprache unterrichtete, einen Silbergulden schenkte: ein Silbergulden, ein Wunder, eine staunenswerte Seltenheit innerhalb der österreichischen Papierwährung jener Zeit, die nur 4-Kreuzermünzen aus Kupfer kannte: alles andere, sogar die „Sechserln" waren Papierzettel. Irgend eine gründlichere musikalisch-technische Berufsausbildung, die nicht vorgesehen war, lag außer dem Bereich selbst einer bescheidenen Möglichkeit. Nachdem ich durch drei Jahre das Realgymnasium in der lieben Geburtsstadt Elbogen als letzter und einziger „Grieche" besucht hatte, — aus diesem Grund wurde dann die Elbogner Anstalt zur Oberrealschule — ohne Latein und Griechisch! — gewandelt, als die sie heute noch blüht, besuchte ich in den nächsten Jahren das Benediktinergymnasium in Braunau, der freundlichen, an der schlesischen Grenze gelegenen Stadt, deren protestantische Kirche 1618 gesperrt wurde; ein herausfordernder Vorgang, der wohl unter den Ursachen des schauerlichen dreißigjährigen Krieges aufreizend gewirkt haben mag. Im Besitz gediegener humanistischer Bildungsgrundlagen wurde ich ein begeisterter Verehrer Homers, als der ich ganze Gesänge aus der „Iliade" und der „Odyssee" auswendig beherrschte, wie ich ja auch die großen Gedichte Goethes und den Faustmonolog mühelos frei aus einem willigen und zuverlässigen Gedächtnis zu wiederholen jeden Augenblick im Stande war. Aber auch als leidenschaftlicher Freund der Fauna, vom Ichthyosaurus angefangen bis zum Seeigel und zum Protoplasma, als Bekenner der Naturgeschichte und ihrer kausalen Vorgänge, tiefer eingedrungen in die Philosophie des Herakleitos mit ihrer zwingenden Lehre von Ursache und Wirkung, mit ihrem tiefsinnigen Erfassen des „logos", des Urgesetzes und dem Urwillen allen Lebens, allen Geschehens, entstand in mir und regte sich in meinem Verstand ein quälender Zweifel an allem, das die biblische Theologie als „Offenbarung" bezeichnet. Ich stieß auf den Satz: „Es ist zweckmäßig und darum ist es"; bis ich die Umkehrung Darwins sehr viel später entdeckte: „Es ist, und darum ist es zweckmäßig". Und so kam es, daß ich, nachdem ich die sehr strenge „Maturitätsprüfung" 1881 lobenswert bestanden hatte, einer wohlwollenden geistlichen Anfrage, ob ich nicht geneigt wäre, selbst Geistlicher zu werden und in den heiligen Benediktinerorden einzutreten, der mir eine sorgenfreie Zukunft, Ehre und Frieden verbürgen könne, ein entscheidendes „Nein" entgegensetzte, das innerster Überzeugung entsprungen war. Den Wunsch meines geliebten Vaters nicht ohne inneren Widerstand und seelische Unruhe erfüllend, nahm ich die Last der juristischen Vorlesungen seufzend auf mich, studierte Pandecten, deutsches Recht und Jus canonicum immer in dem Bewußtsein, Unmöglichem, Natur- und Geistfremdem mein Leben verschreiben zu sollen; mein Leben, in dessen jugendlicher Fülle sich feurige Kräfte regten, die meine Seele und meine Sinne zur Musik hindrängten, alles Fühlen und Denken beherrschten, nachdem mir im Prager Landestheater das wunderbare Erlebnis der ersten Eindrücke von Opernaufführungen aufgedämmert war, die mich berauschten und im Bannkreis der Musik unentrinnbar festhielten

als ihren Leib- und Seeleneigenen. Als ich nun 1883 eine „Parſifal"-Aufführung in Bayreuth als ein unendlich ergreifendes „Weihefeſtſpiel" und als tiefſte Offenbarung des heiligen Geiſtes der Muſik hingeriſſen in mich hineinſtrömen fühlte, da erkannte ich in hellſichtiger Eingebung mein Schickſal, meinen Lebensweg, meine Beſtimmung: „Du gehörſt der Muſik, einzig und allein der Muſik", ſagte eine ferne Stimme in mir; „und die Muſik gehört Dir; ſie iſt Dein Blut, Deine Seele . . ." Und ſo geſchah es, daß ich die Juriſterei als Fremdkörper aus mir herausſchleuderte, nach bitteren ſeeliſchen Kämpfen zwiſchen aufgezwungen - trockenem Wiſſen, verſtandesdürrer Rechtswiſſenſchaft und dem beglückend reinen Geiſt der Muſik, einer Welt der Vergeiſtigung zum Idealen, in leidenſchaftlicher Hingabe an dieſen tranſzendenten Himmel zu einem Gewaltſtreich mich aufraffte: im Herbſt 1885 „brannte ich durch"; zum großen Kummer meiner Eltern; ganz Elbogen wußte es: „der Fernand iſt durchgebrannt" ... Ja, ja: eine böſe Geſchichte! Was ſoll aus ihm werden? Ja! Und was wurde aus mir? In Leipzig, der alten Muſikſtadt, die mich verlockte, dort ein Geweihter der Muſik zu werden, hungerte ich zwar ein halbes Jahr, taſtete im Unſicheren, fand aber bald hilfreiche Menſchen, die ſich meiner freundlich annahmen, mich einluden, ernährten, aufmunterten; mich, der ich keinen Pfennig in der Taſche hatte, aber immer als ruchloſer Optimiſt an mein Glück felſenfeſt glaubte, bis ich es eines Tages wahrhaftig in Händen hielt. Ich hatte den jungen Ferruccio Buſoni, den genialen Pianiſten, und, durch geſellſchaftliche Verbindungen auch Conrad Anſorge, Karl Goepfart, Alexander Siloti, die ausgezeichneten Weimarer Liſztſchüler u. a. kennen gelernt, war mit ihnen angefreundet. Als nun im Sommer 1887 die Weimarer Hofoper mit Soliſten, Chor und Hoforcheſter im Kriſtallpalaſt ihre Konzerte anzeigte, geſchah das Unwahrſcheinliche, daß mein „Opus 1", eine natur- und lebensfreudige Orcheſtermuſik unter einem indiſchen Titel, Werk eines gänzlich Unbekannten, auf einem Programm an erſter Stelle prunkte, das den 1. Parſifalakt von der Verwandlungsmuſik an, in feierlicher Konzertaufführung den braven Leipzigern darbot. Ich dirigierte mein immerhin klangvolles und lebendiges Werk in einem vom Oberkellner geliehenen Frack und ſiehe da: der Erfolg war erſtaunlich. Die Kritik behandelte den ſtolzen Komponiſten milde, vielleicht, weil er an der Univerſität Philoſophie ſtudierte, als Famulus Oskar Pauls an den muſikgeſchichtlichen Vorträgen dieſes hervorragenden Gelehrten und nächtlichen Trinkers mit großer Aufmerkſamkeit teilnahm, in der alten Griechiſchen Muſik und ihrer Rhythmik ſich einwurzelte und als Privatſchüler Oskar Pauls — einer originellen Perſönlichkeit! — auch im Kontrapunkt und der Fuge Einiges profitierte, ohne allzuviel gelernt zu haben. Dieſes Werk Nr. 1 taufte ich ſpäter um und nannte es „Jugendfreuden". Ihm folgte eine andere ſymphoniſche Dichtung „Savonarola"; vielfach aufgeführt und ſpäter als „Legende eines Heiligen" treffender charakteriſiert: Aber größer noch als die erfreulichen Erfolge dieſer Jugendwerke war das Anſehen, das ich mir als Muſikkritiker mit meinen Beſprechungen im „Leipziger Tageblatt" und der „Kgl. Leipziger Zeitung" durch ſtarken Perſönlichkeitsausdruck und die elegante Biegſamkeit eines Sprachſtils erringen konnte, die ſo auffallend war, daß man in Liſzt- und Wagnerfreundlichen, alſo den „neudeutſchen" Kreiſen bald von einer „Pfohlſchule" ſprach.

Der Kreis meiner Freunde ſpannte ſich zuſehends weiter: nicht nur der Gewandhausorganiſt Paul Homeyer und der gewaltige Alemanne Adolf Ruthardt, ſondern auch der ausgezeichnete Hans Sitt (mein böhmiſcher Landsmann!), der gelehrte Thomaskantor Wilhelm Ruſt, Carl Piutti, Martin Krauſe, Guſtav Schreck, der alte, unendlich gütige Kommerzienrat Julius Blüthner durchwärmten dieſen Kreis: auch Hermann Kretzſchmar, unvergleichlicher Dirigent des herrlichen Riedel-Chors und Herold der Hermeneutik, einer den Muſikinhalt pſychologiſch erfaſſenden und in das bewußt-Seeliſche umwertenden Muſikdeutung, überſchüttete mich mit Wohlwollen und Güte. Eines Tages beſuchte er mich, legte mir die Partitur des Berliozſchen „Requiems" auf den Tiſch und bat mich, da das Werk als bevorſtehende Aufführung des Riedelchors bereits angezeigt war, um eine vorbereitende Einführung in die Welt dieſes koloſſalen Requiems. Und wie ſtaunte er, als er im „Tageblatt" bereits am nächſten Tag eine ſpaltenlange, intim eingefühlte „Beſprechung" leſen konnte, die ihm die genaue Kenntnis und Erkenntnis des ungeheurer Phantaſie entſprungenen Werkes bezeugte. Von dieſem Tag an war er mein aufrichtiger Freund, als der dieſer geniale Künſtler mir bis an ſein Lebensende verbunden blieb. Und wie ſtolz hätte ich mich fühlen können, als mich in den Frühjahrswochen nach dem letzten Gewandhauskonzert Edvard Grieg, ein treuer Beſuchs-Gaſt Leipzigs, mit den

Worten begrüßte: „Ich möchte Ihnen sagen, mit welchem Interesse ich Ihre Kritik gelesen habe, in der Sie so reizend von Beethoven sprechen und ganz anders, als man es zu lesen gewohnt ist, Neues und Bedeutendes sagen . . ." Ja, dieses „Neu-Erkannte" in der Musik Beethovens stand einmal im Mittelpunkt einer feurigen Unterhaltung mit Richard Strauß, die mir die Gunst einer Stunde geschenkt hatte, als wir beide junge, schwärmerisch - temperamentvolle Menschen und leicht entzündliche Geister nach der ersten Aufführung der Tondichtung „Tod und Verklärung" uns zusammengefunden hatten; ein Werk, das, wenn Ruthardt es als brutal und roh schroff ablehnte, mich im Innersten gepackt, in seiner Klang- und Themenwelt, seinem Realismus und seiner Geistigkeit außerordentlich gefesselt hatte. Da saßen wir bei einem Glas Bier und sprudelten uns Meinungen und Gedanken entgegen, die von dem Skelett der überlieferten Schablone der Formen„ewigkeit" hinübersprangen zu einer neuen Formgestaltung, die vom Leben, seiner Fülle und seinem Geschehen, einzig vom Leben, bestimmt wird. Und diese Lebensfülle erkannten wir im Werk Beethovens. Leben, Wandel des Lebens! Alles fließt! So konnte es geschehen, daß eines Tages der Verleger Carl Reißner bei mir erschien mit dem Vorschlag, ein humoristisches Gegenstück zu dem jäh berühmt gewordenen Buch „Rembrandt als Erzieher" zu verfassen: „Richard Wagner als Erzieher"!! Nein, das wäre das Gegenteil des Humoristischen geworden. Als ich meinem Freund Ludwig Soyaux und seiner Frau, der genialen Frieda Schanz, von dieser Unmöglichkeit erzählte, lachte Soyaux hell auf und rief mir zu: „Unsinn! Unsinn, lieber Freund! Schreiben Sie doch einen „Höllenbreughel als Erzieher"! Einen Höllenbreughel: nun lachten wir zu dritt' bis uns die Tränen über die Backen liefen. Und siehe da: als im Sommer 1889 die entzückende Insel Rügen aufzusuchen meine Verhältnisse nun endlich erlaubten, schrieb ich mir in dem reizenden Bad Göhren diesen übermütigen, leicht verrückten Höllenbreughel von der Leber herunter. Reißner war entzückt, als das kleine Buch Auflage über Auflage erlebte; und ich lächelte vergnügt über die Erfreulichkeit des Honorars, mit dem mich dieses mühelose Heiterkeitserzeugnis meines Ostseeurlaubs überrascht hatte. Der geistvollen Frau Frieda Schanz hatte ich zudem die Kenntnis eines ungewöhnlich phantasiereichen balladesken Gedichtes von Otto Kayser „Twardowsky" zu danken, das mich innerlich so tief berührte, daß eines Tages diese Dichtung Musik geworden war. Twardowsky, der polnische Faust als Nekromantiker, wurde der Held eines Werkes für Männerchor, Mezzosopransolo und Orchester, das, unter meiner Leitung, zuerst vom Universitätsfänger-Verein „Paulus" in Leipzig aufgeführt, dann in den nächsten Jahren vielfach glänzende Erfolge errang: so als Hauptwerk eines Musikfestes in Bern. Auch Max Reger nahm sich seiner in Leipzig an: „sehr interessiert von Ihrer Harmonik", wie er mir sagte; ebenso Hans Sitt mit dem Lehrer-Gesangverein; Dr. Gellert in Mannheim, Dr. Buschkötter in Köln, Jose Eibenschütz im Hamburger Rundfunk zu Ehren meines „70.": der war 1932 . . . Heute ? ? ? Ich wage zu hoffen, daß diesem noblen Stück der locus der Vergessenheit noch nicht endgültig beschieden ist. . . .

Da ich aber nicht von den Erträgnissen der Kompositionsarbeit leben konnte, mußte ich notgezwungen auf unabsehbare Zeiten der Musikkritik und der Musikschriftstellerei treu bleiben, der Kuh, die mich mit Milch und Butter zu versorgen hatte. Da kam nun das Jahr 1892: dem einen „sin Uhl" — in Hamburg hauste die Uhl einer furchtbaren Choleraepidemie! — dem andern „sin Nachtigal". . . . Und eine Nachtigal wurde es mir, als ich auf eine Empfehlung Hans von Bülows, des genialen Musikers und großen Dirigenten, der in Hamburg wie ein Gott verehrt wurde, dem ich persönlich unbekannt war, in eine glänzende Stellung als Musikkritiker der „Hamburger Nachrichten", des in ganz Europa berühmten Bismarckblattes, berufen wurde: mit RM 9000.— Anfangsgehalt, die gleiche Summe, die Dr. Karl Muck zur selben Zeit als Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper erhielt, ein Gehalt, das bei uns Beiden in den nächsten Jahren erfreulich erhöht wurde. . . . Nach ein paar Monaten kritischer Arbeit klopfte es eines Tages an meine Tür; das Mädchen überreicht mir eine Karte: Dr. Hans von Bülow. Ich erschrack. Wie? Er selbst? Er kommt zu mir? Und er trat in mein Zimmer mit den Worten: „Wenn der Prophet nicht zum Berge kommt, so kommt der Berg zum Propheten . . ." Vierzig Jahre lang widmete ich nun mein Wissen, mein Können, meine Begabung in unermüdlicher Tätigkeit wie den „H. N.", so auch dem gesamten Musikleben Hamburgs, dem ein amusischer Senat teilnahmslos gegenüberstand, während zahlreich die Großkaufleute waren, die es als Pflicht und Ehre betrachteten, Hamburgisches Musikleben: Oper und Konzert, Musikkultur,

Hausmusik und ihre sorgsame Pflege zu fördern. So konnte auch ich anfangs „als musikalischer Laternenanzünder" (wie mich ein Geistreicher nannte) zur Erhellung und zum Wegfinden im Dunkel der Musik mancherlei beitragen, bis ich als eine, wie man behauptete, „das gesamte Musikleben Hamburgs bestimmende, ja, es beherrschende (?) und führende Persönlichkeit" wahrhaft fruchtbare und positive Arbeit leisten konnte, die in etwa 10 000 großen Kritiken und Aufsätzen einmal wirksame Gegenwart war, heute rühmliche Vergangenheit wurde. Es mögen 100 neue Opern gewesen sein und etwa 80 lebende Komponisten, vor deren Schaffen ich stand: hingerissen, verblüfft oder kühl und unberührt; unter ihnen Humperdinck, Busoni, Charpentier, Hindemith, Strawinsky, Debussy, Spinelli, Giordano, Franckenstein, Pfitzner, Schillings, Bruneau, Weingartner, Woyrsch, Klose, Puccini, d'Albert, Julius Bittner, Wolf-Ferrari, Brandts-Buys, Alexander Ritter, Siegfried Wagner, Waltershausen, Kienzl, Richard Strauß, dieser von allen der Bleibende unter den Vorüber-Gehenden. . . . Eine Front großer Begabungen; manche von ihnen revolutionär, aber trotzdem kaum Zukunftsmusiker, nie unzeitgemäß, sondern der Gegenwart verpflichtet. Das Ganze, von Kultur und Reichtum, von Nichtkultur, von Verirrung und antimusikalischer Entartung ein wunderbares Kaleidoskop . . . Götterdämmerung! . . . Werke sind Ausdruck ihrer Zeit. Aber gibt es auch eine Zeit, die Ausdruck von eigengesetzlichen Werken wird, ohne wiederholter, bereits vergangener Zeitausdruck zu sein? Eine Spirale im ewigen Kreislauf? . . .

Die vorzüglichsten deutschen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichten bei mir bestellte Aufsätze und lohnten mit Honoraren, die in der Zeit der „geistigen Inflation", welche uns heute bedrückt, wie phantastische Überhebungen angestaunt werden. Bis zum Jahr 1914 leitete ich seit 1889, also 25 Jahre lang, die „Hausmusik"-Beilage des „Daheim", eine der vorzüglichsten Familienwochenschriften: sie mußte dem Weltkrieg geopfert werden. In dieser „Hausmusik" hatte ich Hunderte von biographischen Skizzen und Künstlerbildern aufstrebender oder bereits reifer Begabungen veröffentlicht: wie z. B. einen Aufsatz über den jungen genialen Dirigenten Wilhelm Furtwängler, den noch dicht Beblondeten, der 1913 in Lübeck wirkte; oder über Hans Pfitzner, Albert Schweitzer, E. Matthiesen, Ludwig Wüllner, Lilli Lehmann, Erica Wedekind, Edith Walker und viele, viele andere jeglicher Kunstbetätigung. Seit 1908 Mitdirektor des Vogtschen Konservatoriums, eines blühenden Hamburgischen Musikinstitutes, unterrichte ich dort bis heute, zunächst im Fach der Musiktheorie, dann aber im Reich der Musikgeschichte in zweijährigen Seminarkursen: immer mit lebendigen Klavierbeispielen, die die Werke der Meister der studierenden Jugend nahe bringen. Auch als Mitglied der staatlichen Musikprüfungskommission wirke ich heute noch als wohlwollender und menschlich wissender Fachmann, wie nicht minder in Vorträgen, deren nahezu endlose Reihe mit eindringlichen Schilderungen die Richard Strauß-Orchesterwerke, dann aber auch die Musikgeschichte von J. S. Bach an, die Meisterwerke Beethovens und der Klassiker, Rich. Wagners, der Russischen Musiker durchleuchteten, Vorträge, die auch im Hamburgischen Rundfunk von 1924—33 Aufsehen erregten, bis ich mit der vom Deutschlandsender übertragenen Festrede zum 100. Geburtstagsfest Johannes Brahms' (Mai 1933) eine Gipfelleistung erreichte, um dann ganz zu verstummen. Als Auszeichnungen brachte mir das Jahr 1912 den Professortitel und das Jahr 1924 die stolze Ehrung des „Doctor phil. h. c.", mit der mich die Universität Rostock überraschte und beglückte.

Es kam kein großer, kein bedeutender Musiker nach Hamburg, den es nicht gereizt hätte, den kleinen Pfohl zu besuchen: Pianisten, Sänger, Geiger, Schauspieler, Komponisten: alle, fast alle waren sie bei mir, mögen viele auch nur ihre Höflichkeitskarten abgegeben haben. Aber zu den interessantesten und wertvollsten Dokumenten gehören die 2600 an mich gerichteten Briefe europäischer Berühmtheiten; Kostbarkeiten wie jene von Albert Schweitzer, Wolf-Ferrari, Cosima, Siegfried und Eva Wagner, E. Humperdinck, G. von Keußler, Leoncavallo, d'Albert, A. Nikisch, Max Reger, Busoni, in deren Handschrift mit der Persönlichkeit auch der Mensch deutlich wird.

Von den literarischen Schriften, die ich im Lauf meiner markanten Tätigkeit veröffentlicht habe, mögen neben dem ironisch-humoristischen „Höllenbreughel" hervorgehoben werden: „Bayreuther Fanfaren" 1891; „Die moderne Oper" 1894; „Die Nibelungen in Bayreuth" 1897; dann die heiter gestimmten „West-östlichen Fahrten" 1902; farbige Schilderungen meiner Orientreise 1901, die mich von Genua über Palermo—Konstantinopel in die Krim, von dort nach dem

Kaukasus führte, auf der Rückfahrt Athen, Neapel, Algier, Lissabon berührte, um in Hamburg zu enden. Mein großes „R. Wagner"-Buch erschien 1911 in sehr starker Auflage (10 000 Exemplare!), der nach dem Krieg eine erweiterte Ausgabe folgte. Dieses nicht abstrakte, sondern allgemein verständlich in einem Atem glühenden Herzens geschriebene Buch bezeichnete Max Hasse, der Cornelius-Forscher, als „die Wagnerbiographie"; und Hermann Kretzschmar schrieb mir aus Berlin: „Ihr Wagnerbuch gefällt mir sehr" . . . Eine kleine, reich bebilderte Wagner-Schrift gliederte der Verlag Velhagen und Klasing seinen Volksbüchern ein und veröffentlichte mit prachtvollen Bildern 1924 meinen „Beethoven". Ein kurzes „Wagner"-Büchlein brachten Breitkopf und Härtel 1931 in der Reihe ihrer kleinen Musikerbiographien. Dem begabten Lübecker Komponisten „Carl Gramann" widmete ich 1910 ein größeres Buch, einer Lübecker Anregung folgend. Aus Verehrung, Freundschaft und Erfahrung geschaffen ist und bleibt die Darstellung von Persönlichkeit und meisterlicher Gestaltung, die das Andenken des herrlichen „Arthur Nikisch" feiert (1925). Aber auch auf die „Führer" hinzuweisen möge mir gestattet sein, mit denen ich in gründlicher Durcharbeitung den Werken Wagners: dem „Holländer", „Tannhäuser" (in der Pariser Bearbeitung), „Tristan" und den „Meistersingern", sowie Beethovens „Fidelio" weitere musikempfängliche deutsche Bildungskreise zu gewinnen unternahm.

Und meine eigene Musik? Mein musikalisches Schaffen? Eingeengt durch die ungeheure musikalisch-literarische Tätigkeit, die an Kraft und Nerven, an Geist und Leib rücksichtslose Anforderungen stellte, kann ich keineswegs mit einigen hundert Kompositionen prunken. Der Zahl nach mag man mein Schaffen dürftig nennen. Immerhin: einige große Werke recken sich in dieser bescheidenen Zahl: so die „Meersymphonie" für großes Orchester (in Leipzig und anderweitig aufgeführt) mit ihren 5 Sätzen: unter ihnen ein „Helgoland", eine „Dünenlandschaft", eine „Trauermusik" (as-moll; sie gilt den Namenlosen, den Toten der See!) und „Sylt", eine friesische Rhapsodie, als Finale. Die zierliche „Ballettszene", häufig aufgeführt, erklang, wie im Gewandhaus, so auch in den Berliner Philharmonischen Konzerten und des öfteren sogar in Hamburg. Zwischen diesen Orchesterwerken wachsen und blühen Lieder und Gesänge: so die „Mondrondels" (aus Hartlebens „Pierrot lunaire"), die „Sirenenlieder" (aus Max Haushofers wundervoller Dichtung „Die Verbannten"; Sirene: eine homerisch mythologische Gestalt, bedeutet den Geist der Musik). Sodann Dichtungen von Goethe, Eichendorff, Freiligrath, Hartleben, Jacobi, Erhardt („Amor"), Alfred Roth, Nietzsche, Frieda Schanz und endlich Verse von mir selbst mußten daran glauben: sensitiv-seelische Gesänge. In den letzten Jahren entstanden zwei große Chorwerke: „Der junge Tag" (10 Kantaten!) für Doppelchor, 2 Solisten und großes Orchester; und „Stimmen der Ewigkeit" für sechsstimmigen Chor und großes Orchester. Die beiden abendfüllenden Werke in ekstatisch-hymnischer Sprache, dem Edda-Geist nahe, von stärkster nationaler Leidenschaftlichkeit. Neben ihnen das heitere Chorwerk „Morituri, Gruß an das Leben", in dessen Mitte ein entzückendes Ghasel Platens eingebettet, mit seinen Reizen lockt. Das 1940/41 geschaffene große Orchesterwerk habe ich „Nordische Sternennacht" genannt: eine seelisch bewegte kosmische Orchesterdichtung mit dem Motto: „Den gestirnten Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir"; keine Programmusik, auch keine Tonmalerei: sondern immer Empfindung der weit geöffneten Seele, die in der Unendlichkeit der Weltraumwirklichkeit und des Weltraumrätsels ein höchstes Glück empfindet, die Funkeln und Aufleuchten der Planeten musikalisch umwertet, der Venus Urania eine zarte Melodie singt und dann aus der Stille der Nacht mit der aufgehenden Sonne zurück in das Brausen des Lebens findet. . . . Eine vielleicht übergroß angelegte Phantasie, frei in der Form, gruppiert sie ihre Themen (es mögen ihrer 10 sein!) in der Symmetrie eines gewaltigen Rondo; oder, wenn man es so deuten will, der Bogenspannung. . . .

So darf ich auf ein reiches Leben, auf ein Schaffen, ernst und phantasievoll, zurückblicken mit dem Bewußtsein, Großes gewollt zu haben. Der geräuschvollen Millionenstadt überdrüßig, von ihrem Straßenlärm betäubt, zog ich mich 1937 in das stille und angenehme Bergedorf zurück zu wohltätigster Ruhe; parkumgeben. Mit dem warmblütigen Musikleben der wirklich musikalischen Geburtsstätte Adolf Hasses und ihrer Hassegesellschaft innig verbunden, wie mit edlen Erinnerungen an Friedrich Chrysander, der hier seine Rosen gezüchtet und seine grandiosen Händelwerke neu erschaffen hat, genieße ich besinnlich die Freuden eines gesegneten Alters. „Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis. . . ."

Salzburger Festspiele 1942.

Von Franz Posch, Salzburg.

Auch im dritten Kriegsjahr konnte Salzburg Festspiele begehen, die sich den vorangegangenen würdig anreihen, ja sie sogar in manchem übertrafen. Daß es sich um Kriegsfestspiele handelte, zeigte sich daher nicht in der Qualität, sondern lediglich darin, daß wieder der größte Teil des Publikums aus Soldaten und Rüstungsarbeitern bestand; verdanken wir doch diesen verdienten Männern die ungehinderte Kulturpflege in unserem deutschen Vaterland. Es war daher umso billiger, daß ihnen auch heuer wieder der größte Anteil an den Salzburger Festspielen vorbehalten war.

Mit der Bestellung von Clemens Krauß als Leiter der Salzburger Festspiele, die der Führer im Vorjahre vorgenommen hat, ist die Geschichte der Festspiele in ein neues, vielversprechendes Stadium getreten. Ein von Clemens Krauß ausgearbeiteter Zehnjahresplan wird die Festspiele auf eine künstlerische Höhe bringen, die sie auch in den Leistungen neben die Bayreuther Festspiele stellen. Bestanden die Salzburger Festspiele bisher im wesentlichen aus Gastspielen großer Bühnen, sodaß letzten Endes die betreffenden Aufführungen in gleicher Aufmachung auch anderswo zu sehen waren, so werden in Hinkunft die besten Kräfte der größten deutschen Bühnen ein ideales Festspielensemble bilden, wie auch Inszenierung und Bühnenbild nicht mehr übertragbar sein werden. Erst damit ist nun die Garantie der Einmaligkeit der Salzburger Festspielaufführungen gegeben und die Voraussetzung dafür geschaffen, daß sich eine Festspielaufführung tatsächlich über das Niveau einer bloßen Musteraufführung großer Bühnen erhebe. Das Festspielorchester aber wird eines der besten Orchester der Welt sein, nämlich die Wiener Philharmoniker.

Mit diesem äußeren Aufbauplan hat Clemens Krauß gleichzeitig auch den Spielplan und die künstlerische Aufgabe der Festspiele umrissen: Das Schaffen Wolfgang Amadeus Mozarts, des größten Salzburger Sohnes, wird den Grundstock eines jeglichen Spielplanes bilden, daneben sollen aber die Festspiele gleichzeitig Festspiele süddeutscher Art und süddeutschen Wesens sein, wie auch immer Werke des größten lebenden Komponisten, Richard Strauß, vertreten sein werden. Damit hat nun Salzburg eine fest umrissene, künstlerisch und kulturell ungemein dankbare und wichtige Aufgabe erhalten, die umso wertvoller ist, als sie eine sehr willkommene Ergänzung in der deutschen Festspielkultur darstellt: Bayreuth, die Festspiele des Nordens, Salzburg die des Südens. Schon in diesem Jahre begann man die Planung in die Tat umzusetzen.

Dies geschah in erster Linie in der Oper, die heuer mit zwei Werken vertreten war: Mit W. A. Mozarts „Figaros Hochzeit" und R. Strauß' „Arabella". Auch in Hinkunft wird der Spielplan kaum mehr als drei verschiedene Opernwerke aufweisen, zumal Aufführungen von unerreichter Qualität zur Konzentration zwingen und ein zu diesem Zweck zusammengestelltes Ensemble eine mindestens vier- bis sechswöchige Probenarbeit voraussetzt. Die musikalische Leitung beider Werke lag in den Händen von Clemens Krauß. Abgerundetheit, Geschlossenheit, Klang, Präzision, Sauberkeit und Schwung dieser Aufführungen waren einfach unerreicht. Man spürte hier den ungeheuren Wert gewissenhafter Probenarbeit, keine Kleinigkeit dieser genialen Partituren ging verloren, jeder Takt, jede Schattierung war durchdacht, mit echtem Künstlerblut erfüllt und die große Linie wunderbar gewahrt. Die Inszenierung des „Figaro" besorgte Walter Felsenstein und überraschte durch ihren schönen Fluß. Das Bühnenbild Stephan Hlawas, das ganz dem Irrationalen in Mozarts Musik angepaßt war, gab zwar zu Diskussionen Anlaß, entsprach jedoch in seiner hellen Freundlichkeit dem Charakter der opera buffa. Die Darsteller (Helene Braun, Irma Beilke, Gerda Sommerschuh, Hans Hotter, Erich Kunz) waren künstlerisch wie gestisch voll auf ihrem Platz und machten diese „Figaro"-Aufführung unvergeßlich. Rudolf Hartmann inszenierte die „Arabella" und bewies hierin großes Geschick wie richtigen Theaterinstinkt. Die Bühnenbilder Robert Kautskys waren an Stilechtheit wie Vornehmheit kaum zu übertreffen. Stimmlich und darstellerisch ideal zusammengespielt die Sänger: Luise Willer, Viorica Ursuleac, Trude Eipperle, Else Böttcher, Theo Herrmann, Hans Reinmar und Horst Taubmann. Die Wiener Philharmoniker wie der

Staatsopernchor verliehen beiden Aufführungen durch ihre echte süddeutsche Musikalität und den Zauber ihres Klanges Festspielniveau im besten Sinne des Wortes.

Das Sprechstück bestritten ausschließlich Kräfte des Wiener Burgtheaters. Sie schmückten das Festspielprogramm durch hervorragende Aufführungen von J. W. von Goethes „Iphigenie auf Tauris" und Johann Nestroys „Einen Jux will er sich machen". Goethes Schauspiel kam in der altehrwürdigen Felsenreitschule zur Aufführung, in die Wilhelm Reinking ein Bühnenbild voll klassizistischer Ruhe und Einfachheit stellte. Die Regie führte Lothar Müthel und wurde Goethes vergeistigtem Theaterstück vollauf gerecht. Die Darsteller bewiesen wieder die einzigartige und weltberühmte Ensemblekunst des Burgtheaters (Hedwig Pistorius, Ewald Balser, Fred Liewehr, Siegmar Schneider, Franz Herterich). In Nestroys Posse ergänzten sich Inszenierung (Herbert Waniek) und Bühnenbild (Stephan Hlawa) in reizendster intuitiver Art, voll der launigsten Einfälle, entsprungen einem richtigen Sinn für das Theater und seine Notwendigkeiten. Dazu die glänzenden Darsteller: Maria Kramer, Alma Seidler, Richard Eybner, Hermann Thimig und Ferdinand Maierhofer. Das Wiener Burgtheater hat sich ein ganz großes Verdienst um die Salzburger Festspiele erworben.

Neben den Theateraufführungen hatten auch die acht Orchesterkonzerte größtes und echtestes Festspielniveau. Diese Veranstaltungsserie begann Richard Strauß als Dirigent eines Mozartkonzertes. Dieses Konzert, das in einer in Aufbau, formaler Gestaltung und Klang vollendeten Wiedergabe der Jupiter-Symphonie gipfelte, gehört überhaupt zum Schönsten, was je in einem Konzertsaal gehört worden sein dürfte. Höchst in Form waren auch die beiden Interpreten des Konzertes für Violine und Bratsche in Es-dur, Franz Schneiderhan und Ernst Morawec. Der große holländische Dirigent Willem Mengelberg dirigierte zwei Konzerte. Das erste enthielt Werke von Weber, Brahms und das ihm gewidmete „Heldenleben" von R. Strauß; man braucht wohl kaum zu erwähnen, daß Mengelberg gerade das letztere Werk mit berückender Schönheit wiedergab. Das zweite, ein Beethoven-Konzert, machte mit einem ausgezeichneten Pianisten bekannt: Cor de Groot. Einen unvergeßlichen Eindruck hinterließ Verdis Requiem unter der Stabführung Karl Böhms. Die dem Werke innewohnende dramatische Kraft, Gottergebenheit, unnachahmliche Melodik und lyrische Schönheit kamen mit derselben Vollendung zur Geltung wie die meisterhafte Verwendung des großen Klangapparates. Hervorragendes leisteten hiebei auch die Solisten: Trude Eipperle, Martha Rohs, Peter Anders und Hans Hotter. In einem zweiten Konzert dirigierte Karl Böhm Mozarts Haffner-Symphonie und Bruckners VII. Auch dieses Konzert hinterließ durch den schönen klaren Stil, mit dem der Dirigent sowohl den Klassizismus wie auch die Romantik beherrscht, einen nachhaltigen Eindruck. Zwei Konzerte leitete Clemens Krauß. Das erste, ein schon zur Tradition gewordenes Konzert mit Werken von Johann Strauß, überzeugte auch heuer wieder von der Eleganz, dem Schwung und der großen Musikalität des Meisterdirigenten. Der zweite Abend war ein Festkonzert anläßlich der Gründung der deutsch-italienischen Gesellschaft und enthielt deutsche und italienische Chor- und Orchestermusik von Palestrina, Lasso, Scandelli, Martucci, Respighi, Brahms und R. Strauß. Hier zeigte sich Clemens Krauß wieder als peinlich sauberer Gestalter und vollendeter Techniker, der dem Chor wie dem Orchester restlos seinen Willen und künstlerisches Streben aufzudrücken versteht. Den Abschluß der Konzertreihe bildete ein Konzert unter dem Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet, einem Vorkämpfer des Impressionismus, mit Werken von Kodaly, de Falla und mit Beethovens „Eroica". Der Pianist José Cubiles überraschte in de Fallas „Nächte in spanischen Gärten" durch eine grandiose Geläufigkeit. Ernest Ansermet erfreute als Dirigent insbesondere durch seine stilvolle Wiedergabe und subtile Klanggestaltung. Ein wesentliches Verdienst um die künstlerische Höhe der Orchesterkonzerte fällt den Wiener Philharmonikern und der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor zu. Beide Klangkörper beherrschen wunderbar die ganze Ausdrucksskala ihrer Gattung, sind in Klang und Dynamik ungemein vielseitig, von wahrer Musikalität beseelt und stellen in ihrem Zusammenspiel gewissermaßen ein einziges, auf jede Bewegung des Dirigenten fein reagierendes Instrument dar.

Außer den Orchesterkonzerten waren drei Veranstaltungen dem Pianisten Edwin Fischer und seinem Kammerorchester vorbehalten, die vorklassische und klassizistische Werke zum Vortrag brachten. Echtes Stilgefühl, Korrektheit und wohlüberlegte, durchdachte Ausdruckskunst

charakterisieren kurz die qualitativ hochstehende Kunst, die hier den Hörern geboten wurde. Prof. Fritz Huth erwies sich im Hornkonzert W. A. Mozarts Es-dur (K.-V. 477) als fabelhafter und sicherer Hornist.

Die Serenaden im Hofe der Residenz, die heuer beinahe ständig vom schönsten Wetter begünstigt waren, bestritten das Mozarteum-Orchester Salzburg unter der Leitung von Willem van Hoogstraten, das Schneiderhan-Quartett, die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, das Weißgärber-Quartett, das Mozarteum-Quartett und die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Spohr. Auch diese schon seit fast zwei Jahrzehnten zur Tradition gewordenen Festspielveranstaltungen erfreuten sich wieder infolge ihrer künstlerischen Höhe, ihres ausgewählten Programmes, des guten Rufes der Ausführenden sowie des poetischen, abendlichen Zaubers, der über diesen Freilichtaufführungen liegt, des größten Erfolges, der sich nicht zuletzt in der stets steigenden Besucherzahl ausdrückte.

Neben den künstlerischen Veranstaltungen wurden die Salzburger Festspiele zum unmittelbaren Anlaß verschiedener gesellschaftlicher Ereignisse. So kamen die im Deutschen Reiche akkreditierten Militärattachés und Heeresmusiksachverständigen ganz Europas und des verbündeten Asiens nach Salzburg, die deutschen Dichter trafen sich in der Festspielstadt, ebenso die Rektoren der deutschen Hochschulen und im Beisein des Reichsministers Dr. Goebbels und des italienischen Botschafters Alfieri wurde die deutsch-italienische Gesellschaft zu Salzburg gegründet.

Wenn man schließlich die Salzburger Festspielveranstaltungen rückschauend überblickt, kann man mit Stolz und Freude feststellen, daß in den dreieinhalb Festspielwochen unglaublich Schönes und unglaublich Vieles geleistet wurde und daß sich die Leitung von Clemens Krauß bereits im ersten Jahre vollauf bewährte. Diese Wertung aber erhöht sich noch dadurch, daß die Festspiele im dritten Kriegsjahre stattfanden und daher viele Schwierigkeiten, hauptsächlich organisatorischer Art, zu überbrücken waren. Den vielen Besuchern von der Front aber bewiesen die Festspiele, daß die kulturellen Siege des Hinterlandes zu den strategischen auf den Schlachtfeldern eine würdige Parallele bilden.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Ernst Leopold Stahl: „Mozart am Oberrhein". Schicksalswende in Mannheim. Mit einem Beitrag: Mozarts Mannheimer Werke von Wilhelm Petersen. 56 Seiten und 40 Bildtafeln. Hüneburg-Verlag, Straßburg.

Erich Valentin: „Neues Mozart-Jahrbuch". II. Jahrgang. Im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg herausgegeben. Mit Beiträgen von Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Univ.-Prof. Dr. Heinrich Ritter von Srbik, Univ.-Prof. Dr. Hans Engel, Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Univ.-Prof. Dr. Rob. Haas, Dr. Walther Rauschenberger, Dr. Erich Valentin, Dr. Max Zenger, Prof. Dr. Th. W. Werner, Erich Graf, Dr. Friedr. Schnapp, Univ.-Prof. Dr. K. G. Fellerer, Liesbeth Weinhold, Dr. Erich H. Müller von Asow. 265 S. Mk. 6.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Musikalien:

AUS DEM BAROCK: „Das Rondo", „Spielstücke", „Das Menuett". Drei Hefte für Klavier zweihändig, herausgeg. von Leopold I. Beer. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Heinrich Fleischer: 73 leichte Choralvorspiele alter und neuer Meister. Mk. 5.—. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Rudolf Semmler: „Fünf Lieder" für eine hohe Singstimme mit Klavier. Werk I. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WILHELM MOHR: Cäsar Franck. Ein deutscher Musiker. Cotta-Verlag, Stuttgart.

Bis zum September dieses Jahres gab es in deutscher Sprache nur je ein Buch über den Organisten und den Symphoniker Cäsar Franck; ein Werk über das Lebens- und Schaffensganze des Meisters gab es nicht. Das Verdienst, uns dieses Buch endlich geschenkt zu haben, gebührt Dr. Wilhelm Mohr zu Falkenstein i. T. Zur Freude aller Franck-Freunde darf festgestellt werden, daß Liebe zu seinem Helden und umfassende Sachkenntnis den Verfasser in den Stand gesetzt haben, ein ausgezeichnetes Buch zu schreiben! Ganz im Sinne der schon vor Jahren von dem Belgier Ernest Closson und dem Deutschen Heinrich Bischoff vertretenen Anschauung, Franck sei deutschen Blutes und Wesens gewesen, macht Mohr ein Ende mit der Legende von des Meisters Wallonentum. Er geht dann dem an sich so „einfachen" Leben Cäsars liebevoll nach, zeigt den Menschen und Künstler in seiner Eigenart und Einmaligkeit und wendet sich schließlich im Hauptteil seiner Arbeit der ausführlichen Betrachtung und Wertung des gesamten Schaffens Francks zu.

Was Wesentliches und Schönes über des Meisters Werk gesagt werden kann: hier wird es gesagt. Ohne Liebedienerei und bloßes Hinnehmen, sondern mit wacher Kritik; mehr aber noch mit echter Begeisterung und aus gründlichem Wissen heraus. Man spürt ohne weiteres: der Verfasser kennt jede

Note, die Franck geschrieben hat, und er besitzt zu allem, was er beschreibt, ein aus tiefem Nacherleben gewonnenes persönliches Verhältnis. Man mag darum in diesem Teile des Buches nachschlagen, wo man will: ob in den allgemeinen, der Stilerkenntnis gewidmeten oder in den besonderen, der Einzelbetrachtung eingeräumten Abschnitten — immer wird man auf die nämliche, von Sachlichkeit wie von Bewunderung getragene Weise belehrt und beraten. Ein Fehlurteil ist mir nicht begegnet. Der deutsche Standpunkt ist allenthalben gewahrt.

Einige gute Bilder, ein Werkverzeichnis, eine Ahnentafel und fremd- wie deutschsprachige Schrifttumsnachweise ergänzen den Text dankenswert bezüglich des „wissenschaftlichen Apparates". Im übrigen kann Mohrs Werk wegen seiner klaren, bildkräftigen Sprache von jedem Musikfreund gelesen werden; es stellt auch nach dieser Seite hin einen „Wurf" dar, dessen wir uns freuen können und der sein Eindringen in weiteste Kreise des deutschen Volkes gewährleistet.

R. Zimmermann.

ADAM GOTTRON: Tausend Jahre Musik in Mainz. 47 S. 21 Tafeln. Verlag Florian Kupferberg, Berlin 1941.

Der rheinischen Musikgeschichte fehlt es noch an gründlichen Einzeldarstellungen; namentlich die musikalische Ortsgeschichte ist fast nur durch Gelegenheitsschriften und Jubiläumsartikel vertreten. Die Vorbereitungen einer großzügigen Publikationsreihe, die zunächst die Musikgeschichten der Städte Köln, Bonn, Aachen, Düsseldorf, Koblenz-Trier und Mainz bringen sollte, wurden durch den Krieg unterbrochen. Der Bearbeiter der geplanten mehrbändigen Mainzer Musikgeschichte, Adam Gottron, bereits verdient durch verschiedene Einzelstudien und praktische Wiederbelebung altmainzer Musik, gibt in der vorliegenden Schrift eine kleine Abschlagszahlung, die von dem großen Werk Bedeutendes erwarten läßt. In fesselnder Darstellung schildert Gottron auf knappstem Raume die tausendjährige musikalische Vergangenheit des „goldenen Mainz", deren frühestes Dokument das Mainzer Sakramentar des 9. Jahrhunderts ist. Die gut überblickbare Mainzer Choralgeschichte weist Beziehungen zur Reichenau und zu St. Gallen auf. Von Mainz als einem wichtigen Missionsmittelpunkt aus verbreitete sich der germanische Choraldialekt weiter nach Osten und Norden. Ein zweistimmiger Conductus eines Antiphonales aus dem Weißfrauenkloster um 1250 ist das früheste Beispiel Mainzer Mehrstimmigkeit, die im 16. Jahrhundert von dem Kurmainzer Kapellmeister Jan le Febure, im 17. Jahrhundert durch Gabriel Plautz, Daniel Bollius, Philipp Buchner und Dr. Philipp Baudrexel gepflegt wurde. Als Instrumentalmusiker des 18. Jahrhunderts würdigt Gottron den großen Geiger Joh. Jakob Walther, der dem Kurfürsten von Schönborn als italienischer Sekretär diente, den bedeutenden, aus Böhmen stammenden Komponisten Johann Zach, den einzigen Italiener der Mainzer Musikgeschichte Vincenzo Righini und den Kanonikus Franz Xaver Sterkel, dessen Werke auf den jungen Beethoven von besonderem Einfluß gewesen sind. In Mainz blühte auch der angeblich von dem Minnesänger Heinrich Frauenlob gestiftete Meistersang, der es zeitweilig zu sechs Singschulen an den einzelnen Kirchen brachte, die indessen in den Wirren des 16. Jahrhunderts aufgehoben wurden und nach kurzem Wiederaufleben nicht über das Jahr 1600 hinausgelangten. Auch des Theaterspiels nahm sich die Meistersingerzunft an, wozu später noch die Aufführungen der Humanisten, der Jesuiten und der Augustiner kamen. Auch die Geschichte des Mainzer Instrumentenbaus, für die Gottron eine eigene Arbeit in Aussicht stellt, ist bemerkenswert. Ein Mainzer Orgelbauer mit Namen Heinrich Traxdorf baute 1442—43 in Nürnberg drei Orgelwerke. Seit 1589 ist hier die Sippe Geißel belegt. Der Erbauer der berühmten Orgel von Weingarten, Joseph Gabler, verlebte in Mainz seine Lehrzeit. Unter den Geigenmachern ist die Familie Diehl zu nennen, während der Blasinstrumentenbau seit 1782 durch die Firma Alexander glänzend vertreten wird. Seit 1791 ist Mainz durch das Haus Schott der Sitz eines bedeutenden Musikalienverlages. Einen Blick wirft Gottron schließlich noch auf die zahlreichen Musikvereinigungen des 19. Jahrhunderts und das Wirken von Emil Steinbach und Fritz Volbach. Gottron schließt seinen Überblick mit den Worten: „Mainz, im kulturellen Schnittpunkt von Nord und Süd, Ost und West gelegen, hat in tausend Jahren Musikgeschichte seine Eigenart bewahrt. Nicht das Gipfelstürmerische gotischer Kathedraltürme, aber das stille goldene Leuchten der Westgruppe des Mainzer Domes ist das Kennzeichen des Mainzer Musiklebens. So klingen Natur und Kunst zusammen zu einem beglückenden Akkord."

Eine außerordentlich wertvolle Ergänzung und Belebung der Darstellungen bilden die 21 Kunstdrucktafeln mit der Wiedergabe mittelalterlicher Choralhandschriften, Darstellungen der Mainzer Kantorei, Musikdrucken Peter Schöffers, Kompositionen von Bollius, Buchner, Walther und Zach, sowie Mainzer Musikinstrumenten und einem Bildnis Sterkels.

Dr. Anton Henseler, Bonn.

für Klavier

HEINRICH LEMACHER: Concertino Werk 46 für Klavier und Streichorchester. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Mit des Kölner Komponisten Heinrich Lemacher Werk 46 ist im Verlag von P. J. Tonger ein Stück erschienen, welches an frischer Musizierfreude seinesgleichen sucht. Aus überschwänglicher Lebensfreude geschaffen, dennoch im zweiten Satz nicht der tiefschürfenden Besinnlichkeit entbehrend, weiß der Autor Spieler und Hörer mit schwungvoller Leichtigkeit über alle Regionen tiefsinniger Grübeleien hinauszuheben in lichten, unbeschwerten Frohsinn. Ein Stück zu reiner Freude geschaffen, das außerdem durch seine Kürze (15 Minuten Spieldauer) in manchem Programm willige Aufnahme finden wird und kann. Grete Altstadt-Schütze.

für Orchester

ALFRED BERGHORN: Choralsymphonie für großes Orchester in vier Sätzen, Werk 30. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg — Wien.

Diese großangelegte Symphonie des erst 30jährigen Komponisten verdient das Interesse der besten Orchester und Dirigenten. Alfred Berghorn, der bereits einen gut klingenden Namen hat durch seine ausgezeichneten Chor- und Orgelkompositionen, die im ganzen Reich und in der Schweiz aufgeführt werden, hat hier ein Orchesterwerk geschaffen, das schon bei seiner Uraufführung im März 1940 in Bochum durch Nettstraeter in der gesamten Presse hervorragend beurteilt wurde. Man ist erstaunt über die ausgezeichnete formale Sicherheit des jungen Komponisten, der seiner Symphonie ein Thema aus dem gregorianischen Choral zu Grunde legt, das die Urquelle aller Themen der vier Sätze ist. Die thematische Durchführung der vier Sätze ist von einer wahren klassischen Form im modernen Sinne beherrscht. An den Anfang stellt Berghorn — vor dem eigentlichen Beginn der vier Sätze — ein musikalisches Vorwort, das in orchestral gespannter Weise das Grundthema (dorisches Choralthema) der ganzen Symphonie erklingen läßt. Von einem durchsichtigen Orchesterklang und feinschmeckerischer Instrumentation ist dieser Teil durchflutet.

In den kommenden vier Sätzen ist man einmal erstaunt über die kolossale Steigerung und Anlage der Themen, zum andernmal über die außerordentliche formale Geschlossenheit aller vier Sätze, die der gesamten Symphonie eine direkt klassische Einheit und Form geben. — Diese Partitur des jungen Komponisten zwingt zur Hochachtung, zumal wenn beim Studium die Erkenntnis hinzukommt, daß er bereits über einen ausgezeichneten eigenpersönlichen Stil verfügt, was ohnehin nicht eben viele junge Komponisten behaupten können. Ich halte das Werk für eines der besten mit, was in den letzten Jahren erschienen ist. Es ist bewundernswert, welch starkes Klangvorstellungsvermögen der Komponist in diesem Werk verrät, mit einer Instrumentierung, die sich nicht selten (im Finale des 1. und 2. Satzes) zu Wirkungen von ungewöhnlicher Eindruckskraft erhebt.

Es wäre zu wünschen, wenn diese Symphonie bald von all unseren großen Orchestern und Dirigenten zur Aufführung käme, sie würde bei ihnen eine Studierfreude und Aufführungshingebung auslösen, die dem Werk gerecht wäre und ihm und dem Komponisten alle Ehre machte.

Dr. Hans Bender.

KREUZ UND QUER

Konrad Sattler †.

Von Dr. Anton Würz, München.

Nach längerem Leiden ist in München der Direktor der Städt. Singschule, Konrad Sattler, noch nicht 50jährig, unerwartet gestorben. Wir betrauern in ihm einen unserer frischesten und besten musikalischen Jugendbildner, einen Lehrer und Künstler, der in den vielen Jahren seines Wirkens für die Singschule, insbesondere aber als deren Leiter (seit 1935) in ganz ausgezeichneter Weise, mit nie erlahmender idealistischer Kraft, die besten pädagogischen und volkskünstlerischen Ziele dieser Pflegestätte musikalischer Jugendbildung zu verwirklichen wußte. Die köstliche Lebendigkeit, die er dank einer immer vorbildlichen Programmgestaltung und dank den stets erfreulichen Leistungen der vielen kleinen „Singerlinge" und ihrer Lehrmeister, jedem der alljährlichen Schlußkonzerte der Schule zu geben wußte, wird uns unvergeßlich sein. Dankbar wollen wir auch immer seines besonders frischen Einsatzes für das zeitgenössische Schaffen gedenken: mancher Münchner Komponist ist durch seine Anregungen zu einer innigeren Beschäftigung mit dem volkstümlichen Chor- und Kinderlied gekommen. Nie fehlten in seinen Konzerten, die immer Feierstunden des deutschen Volkslieds geworden sind, neue Weisen von lebenden Meistern. Auch die liebenswürdige, vornehm-stille Art des Menschen Konrad Sattler wird uns stets gegenwärtig bleiben.

Musik und Musiker in Charkow.

Von Kriegsberichter Helmut Jahn.

PK. Als vor kurzem die nach Rostow entsandten ausländischen Journalisten in Charkow Station machten, wurden sie in eine Aufführung von Tschaikowskys „Pique Dame" im hiesigen Stadttheater geführt. Zu ihrer größten Überraschung erlebten sie eine Wiedergabe des Werkes, die, was Solisten und Orchester betrifft, einen Vergleich mit manchem bestbekannten Operninstitut Europas nicht zu scheuen brauchte. Gesanglich und darstellerisch zumal war die von einem deutschen Soldaten geleitete Aufführung ein musikalisches Ereignis.

Nun ist die natürliche Musikalität des ukrainischen Volkes eine bekannte Tatsache. Dennoch waren die ausländischen Journalisten erstaunt über das Gesehene und Gehörte, weil die Aufführung, ja, das ganze Theatermilieu, in einem so auffälligen Gegensatz zu dem stand, was man sonst im heutigen Sowjet-Rußland sieht. Die Problematik und der Charme der Tschaikowsky-Oper inmitten einer nüchternen, häßlichen Industriestadt wie Charkow, das süße, französische Lied der alten Gräfin in der verworrenen Welt von riesigen Betonbauten, häßlichen Bürgerhäusern und armseligen Proletarierhütten, ein übertriebener Individualismus in den Personen auf der Bühne neben der Erinnerung an unübersehbare Kolonnen von dumpf dahintrottenden sowjetischen Menschenmassen — welche Widersprüche!

Man besann sich, nach Erklärungen suchend, auf Gerüchte, wonach die Sowjetregierung das russische Theater nicht angetastet habe. Häufig ist ja erzählt worden, daß Sänger und bedeutende Musiker unter dem kommunistischen Regime recht gut gelebt hätten, daß überhaupt dem Künstler in jeder Beziehung eine Existenz ermöglicht worden sei, vergleichbar der seiner Kollegen in Deutschland, Frankreich, Italien oder England, wo ein großer Musiker gesellschaftlich etwas gilt und dementsprechend auch bezahlt wird.

Die Aufführung in der Oper zu Charkow schien solche Ausnahme der Künstler und der Kunst von der allgemeinen sowjetischen Lebensregel nachträglich zu bestätigen. Allein bei näherem Hinsehen, bei einem Blick von der Bühne über das Orchester hinweg ins Publikum, tat sich sogleich wieder eine Welt von Gegensätzlichkeiten auf. Im Zuschauerraum saßen deutsche Soldaten, unter ihnen einige Schwestern vom Deutschen Roten Kreuz — das ergab ein einheitliches Bild. Auf der Bühne sangen und spielten wahrhaft überragende Künstler in ziemlich fadenscheinigen Kostümen vor einer Dekoration, die ärmlich und in Einzelheiten sogar geschmacklos war. Dazwischen das Orchester: am Pult der deutsche Gefreite und vor ihm eine mit großem Können musizierende Bande von Landstreichern; vom ersten Konzertmeister bis zum Kesselpauker, vom Violinisten am vierten Pult bis zum zausbärtigen, alten Kontrafagottisten eine Abgerissenheit in Kleidung und Aufmachung, wie man sie sich in der Heimat nicht vorstellen kann. Und das unter Musikern eines ersten Orchesters!

Nun geben die Verhältnisse, wie wir sie jetzt hier vorfinden, sicher kein wirklichkeitsgetreues Bild der Vorkriegszeit ab; die Zertrümmerung der alten Lebensorganisation wirkt sich aus und führt zur Überbetonung negativer Erscheinungen; doch auch n Deutschland hat der Krieg Spuren hinterlassen, und selbst in Städten, die durch Bombenangriffe weit härter getroffen wurden als das vom Kriege kaum mitgenommene Charkow, erkennt man noch in den Trümmern die Höhe des Lebensstandards vor dem Kriege. So darf man wohl auch in Rußland vom Vorhandenen auf das Gewesene schließen.

Als in Charkow das erste Symphoniekonzert im Theater veranstaltet wurde, erschienen die Musiker zur Aufführung in einem Aufzug, daß man ernstlich daran dachte, das Konzert abzusagen. Es war, als hätte man Zigeuner oder Flüchtlinge von der Straße ins Theater geholt. Nun war aber die Mehrzahl der Musiker in Charkow ansässig, nur wenige konnten also ihre Garderobe während des Krieges eingebüßt haben. So wie sie zum Konzert kamen, boten sie kein Erinnerungsbild an Zeiten, in denen sich die „Künstler der Sowjetunion" einer bevorzugten Stellung erfreut haben sollten.

Musikfreudige deutsche Soldaten, die länger in Charkow weilen, Verwundete zumeist, besuchen die kleinen Schülerkonzerte im hiesigen Konservatorium. Eine alte Gesangspädagogin, die in Mailand studiert hatte, und mit tränenlosem Jammer von jenen fernen Zeiten erzählte, stellte den Leitern der Oper zwei Schülerinnen vor, die sich um ein Engagement bewarben. Die kleine Sopranistin hatte in ihrem Konzertkleid einen Fußmarsch von 25 km hinter sich. Sie wohnt außerhalb Charkows in einem kleinen Landort. Beide Bewerberinnen werden in den ersten Augusttagen auf Anstellung im „Eugen Onegin" gastieren. Das ist Urteil genug über ihr Können.

Für die deutschen Zuhörer war das Konzert ein nicht weniger verwirrendes Erlebnis als die Oper. Wir traten in den großen Saal des Konservatoriums ein, als die erste Sängerin, ein dramatischer Sopran, bereits sang. Sie stand auf einer holzverschalten Bühne in einem Raum, dessen Trostlosigkeit nur von einem alten Wirtshaustanzboden mit verstaubter Waldesdekoration überboten werden kann. Die Wände waren graugrün gekalkt, an den Fenstern fehlten die Vorhänge, anstatt der Stühle waren ordinäre Schulbänke mit aufklappbaren Schreibunterlagen aufgestellt. Das Ganze erinnerte mich sogleich an einen längst vergessenen Film, in dem eine Zuchthauskapelle gezeigt wurde, wo die Sträflinge in kleinen, abgeteilten Holzverschlägen das Wort Gottes hörten. Der Direktor des Konservatoriums, ein lang aufgeschossener Mann, saß in seinem Ukrainerhemd, aus dem ein dürrer, faltiger Hals mit großem Adamsapfel herausragte, auf der dritten Bankreihe. Neben ihm hatten der Professor für Klavier in einem blauen Sporthemd von abenteuerlicher Geschmacklosigkeit und die alte abgehärmte Gesangspädagogin Platz genommen. Die anderen Zuhörer waren Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums. Das junge Mädchen auf der Bühne trug ein dunkles Kleid mit großen Blumenmustern, an der Schulter geziert von einer knalligen roten Rose. Sie war angezogen wie eine Frau von fünfunddreißig Jahren. Aus der Nähe wirkte sie wie Vierundzwanzig, in Wirklichkeit war sie Neunzehn. Die Lippen waren geschminkt, die Fingernägel rot lackiert. Sie war sich der Stillosigkeit ihrer Situation nicht bewußt. Wahrscheinlich kam sie sich sehr elegant vor. Uns Deutschen schauderte. Wir schlossen die Augen. Als sie mit ihrer wunderschönen Stimme Mozart, Tschaikowsky, Schumann und Richard Strauß sang, war freilich alles Störende vergessen.

Vor einigen Tagen wurde das bereits erwähnte Symphoniekonzert in der Oper wiederholt. Die Musiker erschienen einheitlich gekleidet, in dunklen Hosen und Ukrainerhemden. Durch einen Machtspruch des mit der Theaterleitung beauftragten Offiziers war so das äußere Bild gerettet worden. Das Orchester war durch deutsche Militärmusiker verstärkt, man spielte die sechste Symphonie von Tschaikowsky, einen Satz aus dem sehr schwierigen Cellokonzert von Boccherini, Lento und Allegro aus dem d-moll-Konzert für Cello von Lalo, ein Klavierkonzert von Tschaikowsky und die Euryanthe-Ouvertüre von Weber. Nach dem Konzert war ich mit einigen Kameraden zu einer Tasse Tee im Hause der Cellistin Sonja Polewskaja eingeladen. Die achtzehnjährige Künstlerin, Schülerin ihrer Mutter, Tochter des Professors der Meisterklasse für Klavier am Konservatorium, hatte die sehr schwierigen Kompositionen mit virtuoser Technik und höchster Musikalität gespielt. Man hatte uns für den Abend im Hause noch weitere Kunstgenüsse in Aussicht gestellt. Gespannter noch waren wir freilich auf die Wohnung. Das Haus lag in der Sumskaja, der Hauptstraße von Charkow, die als Tangente den ehemaligen Djerschinski-Platz, jetzt „Platz der Wehrmacht", berührt. Das Wohnviertel galt und gilt als vornehm. Das Haus war eine der üblichen Mietskasernen. Im Hochparterre bewohnt die Familie Polewskaja drei Räume. Sie liegen am Ende eines dunklen Korridors, der noch von einigen anderen Mietsparteien benutzt wird. Nur zwei Zimmer der Wohnung hängen zusammen, um in das dritte zu gelangen, das als Küche dient, muß man über den offenen Korridor gehen. Das größte Zimmer, in das wir zunächst geführt wurden, mochte acht Meter lang, fünf Meter breit und vier Meter hoch sein. Die Wände waren gekalkt. An der Decke und an den Mauern entlang waren die Drähte und Strippen für das Telefon und die elektrische Beleuchtung offen verlegt. Das Telefon hing fest an der Fensterwand. Die kostbarsten Gegenstände waren drei Violoncelli, darunter ein schönes Stainer-Instrument, ein altersschwacher Flügel deutscher Herkunft und ein kleiner hübscher Wandteppich. Was wir sonst an Hausrat sahen, würde selbst ein Arbeiter in Deutschland als Bruch bezeichnen. Die zusammengetragenen Möbel stammten zum größten Teil noch aus der Zeit vor der bolschewistischen Revolution. Einige mit Plüsch bezogene Sessel standen nebeneinander an der einen Längswand. Sie gehörten zur „kalten Pracht" eines Bürgerhaushaltes um 1910. Neben der Tür war eine verlorene Ecke durch ein buffetähnliches Möbelstück und einen alten Kleiderschrank so verstellt, daß dahinter ein Gelaß entstand. Die Lücke zwischen

Büffet und Schrank war durch eine braune Schlafdecke verhängt. Durch diese „Portière" gelangte man in das Schlafgemach von Fräulein Polewskaja. Zum Tee saßen wir an einem primitiven Ausziehtisch auf billigen Holzstühlen mit Wachstuchsitzfläche; von Zeit zu Zeit fügten wir durch Schläge mit der Hand die in ihren Gelenken schwankenden Stühle provisorisch wieder zusammen. An den fleckigen Wänden hingen viele Fotos und einige billige Drucke. Garderobehaken waren an den Türen befestigt. Da sie nicht ausreichten, hängten wir Mützen und Koppel auf Möbelecken.

Immer wieder fragten wir uns im Stillen, ob wir tatsächlich in einer der bekanntesten Künstlerfamilien der Ukraine zu Gaste waren. Die Kleinbürgerlichkeit der Wohnung war unüberbietbar. Unseren liebenswürdigen Gastgebern schien das keineswegs bewußt zu sein. Sie bewegten sich in dem Raum mit dem bescheidenen Selbstgefühl von gebildeten Menschen, die um ihre gehobene soziale Stellung wissen, ohne es mit Worten und Gesten zu betonen. Sie konnten nicht ahnen, daß sie wie Akteure in verstaubten Komödien auf uns wirkten.

Nach einem bescheidenen Imbiß legte der Herr Professor, der noch in demselben blauen Oberhemd steckte, in dem ich ihn eine Woche zuvor im Konservatorium gesehen hatte, Tanzplatten auf ein Koffergrammophon. Zum ersten Mal hörte ich Jazzmusik sowjetrussischer Herkunft. Sie klang wie ein grotesker danse macabre.

Einige Abende später hörten wir dieselben Künstler, bei denen wir zu Gaste gewesen waren, im ukrainischen Sender. Sie spielten Schubert und Bach, spielten vollendet schön. Ein Kamerad fragte mich kopfschüttelnd: „Kannst Du Dir das alles erklären? Wenn ich hier auf meiner Violine die Frühlingssonate von Beethoven spiele, dann suche ich die Verbindung mit der Heimat, mit allem, was mir lieb und teuer ist. Mir scheint, diese Menschen musizieren aus dem gegenteiligen Gefühl: sie wollen ihre Misere vergessen."

Und er hat wohl ein wenig recht. Denn eine ältere, ukrainische Pianistin, die im Theater die Aufführung der pathetischen Symphonie von Tschaikowsky unter einem deutschen Dirigenten gehört hatte, sagte mir im Anschluß daran: „Ich hätte nicht gedacht, daß er das Werk wiedergeben kann". „Warum?" „Ihr habt eine andere Psychologie. Ihr wollt siegen, ihr wollt gewinnen, ihr wollt überhaupt immer etwas. Und Tschaikowsky ist das gerade Gegenteil. Kennen Sie das Programm der Symphonie? Nein! Nun, am Ende siegt der Tod über das Leben. Und lohnt es sich denn, sich immer wieder dagegen aufzulehnen?" Während sie das sagte, liefen ihr die Tränen über die Wangen.

Ich wollte etwas erwidern. Doch mein Kamerad winkte ab: „Laß nur, sie hat auch die große Steppenseele! Dagegen kommst Du mit Worten nicht auf. — Spielen Sie uns etwas, gnädige Frau!" Sie erhob sich und spielte in der Lisztschen Bearbeitung — den Liebestod aus „Tristan und Isolde".

Aus dem deutschen Musikleben in Buenos Aires.

I. Erstaufführungen.

Die wichtigste Erstaufführung war das „Weihnachtsoratorium" von Joh. Seb. Bach, welches die Deutsche Konzertgesellschaft (Singakademie) in einer geschickten Auswahl darbot: die beiden ersten Kantaten vollständig, aus den restlichen vier das Wesentliche. Die Aufführung war unter Joseph Reuters Leitung stilistisch recht gut. Die Solisten Anita Greshake-Neumann (Sopran), Bernhard Schlottmann (Bariton) und Agnes Widor (Alt) boten mit ihrer Bachdiktion in stilistischer Beziehung ebenfalls Gutes. Das Colonorchester zeigte sich seiner Aufgabe gewachsen. Die Wirkung des urdeutschen Werkes war tief. Leider nahm die argentinische Presse von der ersten Aufführung des Werkes in Südamerika kaum Notiz.

Eine Solosoprankantate von Dietrich Buxtehude wurde in einem diesem Meister gewidmeten Konzert der Deutschen Evangelischen Kirche unter Leitung Georg Runschkes zur südamerikanischen Erstaufführung gebracht: „Singet dem Herrn ein neues Lied", eine der wundervollsten Vorahnungen Bachs, die von der unterdessen durch einen Autounfall tragisch verschiedenen Gemahlin des Deutschen Konsuls in Rosario, Frau Auguste Allfeld, hervorragend gesungen wurde. Dazu traten als Neuheiten für Buenos Aires die Chorkantate „Befiehl dem Engel" und Orgelwerke, besonders das aus dem Nachlaß Buxtehudes stammende A-dur-Präludium und Fuge, die Runschke hervorragend spielte.

II. Mozart-Gedenkfeiern.

An die Spitze der Gedenkfeiern anläßlich des 150. Todestages Mozarts muß das Konzert gestellt werden, das Dr. Peter von Siemens im „Politeama" mit dem Colonorchester gab und das unter der Schirmherrschaft des Deutschen Botschafters stand. Mozarts g-moll- und Es-dur-Sinfonie, sowie das Klavierkonzert in d-moll, letzteres mit Frau Julie von Siemens am Flügel, wurden vor ausverkauftem Haus meisterhaft wiedergegeben und fanden den stürmischen Beifall des fast rein deutschen Publikums. Die technische, wie die stilistische Leistung des Dirigenten, der Pianistin und des

Orchesters waren gleich bedeutend. Dr. Peter von Siemens, ein Nachkomme des berühmten Erfinders, ist an der Berliner Musikhochschule als Dirigent ausgebildet; auch seine Frau studierte in Berlin Musik; beide sind nicht beruflich als Musiker tätig, aber so bedeutende Künstler, daß sie für das Musikleben des jetzt fast völlig von der Heimat abgeschlossenen Deutschtums Großes leisten können.

Der Gesangverein „Germania“ veranstaltete anläßlich seines 86jährigen Stiftungsfestes und Mozarts 150. Todestages ein Konzert mit der „Krönungs-Messe“ in C-dur, die vom Chor trefflich gesungen wurde, bei der aber leider ein unausgeglichenes Solistenquartett den Gesamteindruck etwas schädigte. Vorher wurde Mozarts Haffner-Sinfonie in D-dur sowie die Titus-Ouvertüre gespielt. Der Dirigent des Abends, Joseph Schick, ist ein vortrefflicher Chorleiter, als Orchesterdirigent noch etwas unerfahren. Das Konzert war ausverkauft und fand reichen Beifall.

Die Deutsche Konzertgesellschaft („Singakademie“) veranstaltete am Todestag Mozarts (5. Dezember) ein Gedenkkonzert, bei welchem die erste südamerikanische Aufführung eines Jugendwerkes Mozarts das Hauptinteresse beanspruchte, des Violinkonzerts in D-dur, das der 10jährige Mozart in Paris komponierte und das erst vor kurzem wieder entdeckt wurde. Der Konzertmeister des Colonorchesters Carlos Pessina, der 1938 eine Reise durch Deutschland machte und damals ein überzeugter Bewunderer Deutschlands wurde, hatte das Werk von Prof. Schünemann, dem Direktor der Musik-Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek, zugesandt erhalten; er spielte es hervorragend und geschmackvoll. Auf dem Programm standen außerdem: die Linzer Sinfonie Mozarts in C-dur, das „Ave Verum Corpus“ für Chor, sowie Teile aus dem „Requiem“, die unter Leitung Joseph Reuters trefflich wiedergegeben wurden. Gedenkworte des Herrn Horacio A. Pueyrredon, Generalsekretärs der Institucion Cultural Argentino-Germana, vervollständigten diese Mozartfeier.

Die Mozartsche „Krönungsmesse“ wurde auch unter Leitung des argentinischen Komponisten C. Gaito in der Kirche „La Piedad“ aufgeführt.

III. Einzelkonzerte.

Ein Orgelkonzert des hervorragenden Organisten Julio Perceval mit Bachs Dreieinigkeits-Vorspiel und Fuge (Es-dur), Mozarts f-moll-Phantasie und Werken altfranzösischer und belgischer Meister gehörte zu den auserlesenen Genüssen dieses Jahres. Perceval ist Direktor der Musikhochschule der Universidad de Cuyo in Mendoza und ein Bewunderer Deutschlands.

Zu erwähnen sind ferner: ein Konzert der „Singakademie“ mit Liedern deutscher Romantiker (gesungen von Melitta von Schmieden), sowie dem Beethovenquartett Werk 18 in A-dur, gespielt vom „Quarteto Argentino“, und Mozarts Klarinettenquintett (unter Mitwirkung des italienischen Klarinettisten F. Martorella); ein herrlicher Beethoven-Abend der aus Brasilien nach Buenos Aires zurückgekehrten Pianistin Poldi Mildner vor der Schülervereinigung der Institucion Cultural Argentino-Germana; ein Klavier-Abend der jungen Argentinierin Pia Sebastiani, die mit Bach, Chopin und einem atonalen Sketch Malipieros („Masken“) durch klare Technik und edlen Vortrag auffiel; ein Konzert des deutsch-russischen Geigers Alexander Scholz, der die Violinsonate von Richard Strauß Werk 18 in Es-dur sowie das Strawinsky-Violinkonzert, also zwei weit entgegengesetzte Werke, dank großer Virtuosität, aber auch feiner Einfühlung in die deutsche Spätromantik fortreißend spielte; das erste Auftreten der argentinischen Pianistin Dora Heisecke de Brizuela, die W. A. Mozarts g-moll-Sonate und zwei Klavierwerke von Richard Strauß („Impromptu“ und „Träume“) hervorragend interpretierte; ferner ein Konzert des argentinischen Pianisten Alfredo Rodriguez de Mendoza, der Beethovens G-dur-Sonate Werk 28 sehr poetisch und Mussorgskys „Ausstellungsbilder“ technisch trefflich spielte.

IV. Deutsches Musikleben im Innern Argentiniens.

Im Innern Argentiniens haben sich in Rosario, Tucuman und Cordoba Zentren des Musiklebens gebildet.

In Rosario ist der „Circulo“, eine gut geleitete argentinische Musikvereinigung, führend. Er zieht aus Buenos Aires namhafte Solisten heran und veranstaltet mit dem argentinischen Dirigenten Luis Berrini Orchesterkonzerte.

In Tucuman wirkt der Leipziger Pianist und Dirigent Axel Conrad seit Jahren als Leiter der „Academia de Bellas Artes de la Provincia“, das heißt der Musikhochschule, die dort mit Zuschüssen der Provinzregierung eingerichtet wurde. Oft finden monatlich mehrere Konzerte statt, bei denen die deutsche Musik an erster Stelle steht: Kammermusik, Vokalmusik, ab und zu auch Orchesterwerke mit dem Hochschulorchester werden geboten. Drei Mozart-Gedenkkonzerte vermittelten eine Reihe von Werken Mozarts, die in Tucuman bisher unbekannt waren, besonders auf dem Gebiete der Violinsonaten und auch wichtigen Opern Mozarts. Conrad ist ein ausgezeichneter Musikpionier, der seit Jahren mit steigendem Erfolg für die Anerkennung deutscher Musik arbeitet und durch seine pädagogische Tätigkeit großen Einfluß auf junge Talente des Tucumaner Musikkreises hat.

Berichtigung

zu dem Auffatz von Prof. Jofef Achtelik „Zwei Kantaten von Hans Ferd. Schaub" (September-Heft, S. 400/402):

Im Septemberheft der „Zeitfchrift für Mufik" findet fich am Schluffe einer dankenswert-verftändnisvollen Befprechung meiner beiden Kantaten: „Den Gefallenen" und „Ein deutfches Tedeum" die Mitteilung, daß der Herr Reichsftatthalter von Hamburg mich zum Staatskomponiften ernannt habe. — Diefe Mitteilung trifft nicht zu, auch gibt es meines Wiffens einen folchen Titel in Hamburg nicht. Was die Möglichkeit „in Zukunft ganz nur meiner fchöpferifchen Tätigkeit zu leben" anbetrifft, fo lefe ich die Ausführungen des infrage ftehenden Auffatzes in einem Augenblick, wo die durch den Krieg bedingten Schwierigkeiten meine Behörde zwingen, mich erneut in vollem Umfang heranzuziehen, was zur Folge hat, daß meine zu drei Vierteln fertige Oper bis auf weiteres liegen bleiben muß.

gez. Hans F. Schaub.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löfung des Telemann-Silbenrätfels

von Fritz Müller, Dresden (Juni-Heft).

Die im Juni-Heft genannten Silben ergaben folgende Begriffe aus dem Lebenskreis von G. Ph. Telemann:

1. **T**riosonate
2. **A**ndreä
3. **G**örner
4. **E**isenach
5. **S**okrates
6. **Z**ellerfeld
7. **E**hrenpforte
8. **I**no
9. **T**extor
10. **E**berlin
11. **N**eumeister

Lieft man die Anfangsbuchftaben von 1—11, fo findet man Telemanns Werk:

„Tageszeiten"

Unter den eingegangenen richtigen Löfungen zu diefem Telemann-Rätfel wählte das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Rm. 8.—) für Gefreiten Werner Otto, z. Zt. Genefenden-Komp.;

den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Rm. 6.—) für Hitlerjungen Otto Mittelbach-Komotau/Sudetenland;

den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Rm. 4.—) für Uffz. W. E. Häfner, im Often;

und je einen Troftpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Rm. 2.—) für Anni Heß-Meyer-Karlsruhe — Hedi Loofe-Halle/Sa. — Studienrat A. Schubart-Altenburg/Thür. und Frau Jenny Spiegelhauer-Chemnitz.

Auch eine Reihe Sonderpreife können wir zu unferer Freude wieder verteilen für dem Rätfel beigegebene Kompofitionen und Dichtungen. So fendet uns KMD Richard Trägner-Chemnitz ein großes Präludium mit fünfftimmiger Fuge in g-moll für Orgel. Eins feiner bewundernswerten Werke, die aufrichtige Freude bereiten. Das Präludium zeigt leichten melodifchen Schwung mit einer bewundernswerten Kontrapunktik. Die Fuge bringt ein breitangelgtes Thema zur prachtvollen Durchführung mit mächtiger Steigerung am Schluß. Alle Feinheiten der Fugenkompofition find darin zu finden und es macht wirklich Freude, diefes Werk zu ftudieren. Kantor E. Sickert-Tharandt fendet uns einen Hochzeitsmarfch für drei Violinen und Klavier, der fich durch feftfichen Glanz und vortreffliche Satzkunft auszeichnet. Erich Lafin-Prenzlau hat einen dreiftimmigen Chor „Nächtliche Wanderung" in Kanonform feiner Rätfellöfung beigefügt, ein kleines Werkchen von ausgezeichneter Satzkunft und fchöner Erfindung. Diefe drei Einfender erhalten je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 8.—.

Prof. Georg Brieger-Jena fendet uns drei herbftliche Lieder für eine Singftimme mit Klavier. Alle drei verdienen Anerkennung. Als Schönftes möchten wir das „Herbftbild" nach dem Gedicht von Hebbel hervorheben. Kantor Herbert Gadfch-Großenhain hat das Lied „Auf Chrifti Himmelfahrt allein" nach J. Wegelin (1600—1640) für Flöte und dreiftimmigen gemifchten Chor gefetzt, wodurch die alte Weife charakteriftifch zu neuem Leben erweckt wurde. Studienrat Martin Georgi-Thum fügt einen langfamen Satz in Fugenform für Streichquartett, „Sehnfucht", bei. Eine anerkennenswerte Arbeit von gutem Klang. Kantor Georg Winkler-Leipzig bringt als Beilage zu feiner Rätfellöfung drei vierftimmige Chorlieder „Verdorben — geftorben", „Heil'ge Flamme, nimm mich wieder", „Gebet auf den Waffern", Chöre, die trotz der großen Vorbilder diefer Texte doch eine anerkennungswerte Satzkunft zeigen. Mit einem Wiegengefang nach Worten von Ruth Schaumann und einem Wie-

genlied nach einer Volksweise aus dem Bayerwald grüßt uns Major Schuder aus Urlaubstagen in der Heimat Kötzting. Beide sind im einfachen Volksliedton liebevoll gesetzt. Auch UO. Fritz Hoß legt seiner Lösung ein schlichtes Lied mit Klavierbegleitung „Schlafe, mein Kind", das er einer jungen Kriegerswitwe in den Mund legt, bei. Hans Wäber-Neudörfel fügt ein „Weihnachtliches Wiegenlied" für vier Frauenstimmen bei. Ein ebenfalls im Volkston gehaltenes, sauber gesetztes Werkchen. Rudolf Osw. Strobel-Bärenstein hat diesmal einen Chor „Der Schöpfer" nach Worten von Herybert Menzel für vierstimmigen Männerchor gesetzt. Die Deklamation ist gut und auch der Satz sorgfältig durchgearbeitet, sodaß das Werkchen seine Wirkung nicht verfehlen dürfte. Wilhelm Müller-Pätz sendet uns zwei Lieder für eine Solostimme und Klavier „Die Nebelfrauen" und „Nixe", anspruchslose, melodisch freundliche Werkchen, die Anerkennung verdienen. Und zu den Komponisten gesellt sich noch KMD Arno Laube-Borna als längst bewährter Dichter. Allen diesen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis von Rm. 6.— bereit.

Egbert Kahl-Köln hat ein Liedchen „Sterne über Wipfeln" nach Worten von Otto Brües für eine Singstimme und Klavier gesetzt. Ein Versuch, dem hoffentlich recht bald noch bessere folgen. Siegfried Helmut Köhler-Meißen bringt zwei besinnliche Gesänge für Kammerchor (Sopran, Alt und Baß), die das gute Wollen des Komponisten verraten, aber doch noch nicht ganz ausgeglichen sind. Warum nicht zunächst einmal ganz einfachen Satz versuchen? Hier wären auch noch die Verse von Walter Heyneck-Leipzig zu nennen, die „Telemann und Leipzig" gewidmet sind. Allen diesen Einsendern haben wir je einen Trostpreis im Werte von Rm. 4.— zugedacht.

Wir bitten unsere Preisträger uns ihre Wünsche recht bald zu nennen.

Richtige Lösungen gingen ferner noch ein von:

Kantor Walter Baer-Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski-Berlin-Steglitz — UO. Günther Bartkowski (im Felde) — Dr. Otto Braunsdorf-Frankfurt/M.-Höchst — Manfred Fladt-Stuttgart/W. — Funker Helmut Degener — Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg — Elisabeth Dürschner-Nürnberg — Erwin Feier (z. Zt. bei der Wehrmacht) — Obergefr. Dieter Frobeen — Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen — Ferdinand Hahn-Kaiserslautern — Lotte Hartmann-Zeuthen (Mark) — Carl Heinzen-Düsseldorf — A. Heller-Karlsruhe — Obergefr. Walter Hilmer (im Felde) — Professor von Jan-Hildesheim — Obergefr. Hans Jung — Ursula Kittkevitz-Königshorst üb. Nauen — Paula Kurth-Heidelberg — Studienrat Ernst Lemke-Stralsund — Ursula Leßmann-Litzmannstadt — Dipl.-Komm. Hubert Meyer-Walheim b. Aachen — Pfarrer Friedrich Oksas-Altenkirch — Kammermusiker Alfred Oligmüller-Bochum — Dr. Irmgard Otto-Berlin — Prof. Eugen Püschel-Chemnitz — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel-Wiesbaden — Dr. Walter Richter-Quedlinburg — stud. mus. Carla Roskowski-Dortmund — Studienrat Dr. Gerhard Saupe-Weißenfels — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Kaiserslautern — Kantor Walther Schiefer-Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel-Recklinghausen — Alfred Schmidt-Dresden — Ernst Schumacher-Emden — Wilhelm Sträußler-Breslau — Edith Strauß-Ludwigshafen — Kantor Paul Türke-Oberlungwitz — Alfred Umlauf-Radebeul — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Studienrat Hermann Walter-Hamburg — Sanitätsrat Dr. Weigel-Ohrdruf — L. Werner-Dresden — M. Wiesmann-Bocholt.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Elisabeth Dürschner, Nürnberg.

Aus den Silben:

a — a — a — a — aug — bar — bel — bic — ce — cho — ci — co — dam — dam — die — do — doh — el — ell — en — en — far — ger — ger — gy — har — hen — her — i — i — kisch — la — la — lepp — li — li — li — li — ma — mann — men — men — mert — mo — mu — na — na — na — nac — nei — ni — ni — nik — nus — ny — on — ort — prie — ral — reich — rel — rich — rupp — sa — saf — si — si — sme — so — sonn — ta — ta — ta — tag — tät — ti — ti — to — tok — u — u — u — vig — zi

sind 27 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben von oben nach unten gelesen das Werk einer zeitgenössischen Komponistin und deren Vor- und Zunamen ergeben.

Bemerkung: U = einmal Ü; von Nr. 12 ist der letzte Buchstabe zu streichen und ein p dafür zu setzen.

1. Musikforscher † 1913
2. Bekannter zeitgenössischer Orchesterleiter
3. Komponist † 1884
4. Berühmte Bühnensängerin
5. Gegenteil von Diminution
6. Italienischer Instrumentalkomponist
7. Gestalt aus einem musikalischen Märchen von d'Albert
8. Züricher Musikschriftsteller
9. Musiktheoretiker † 1916
10. Gestalt aus einer Oper von Mozart
11. Musikalischer Satzstil, der heute als überwunden gilt
12. Vor- und Zuname eines Münchener Pianisten
13. Ehemal. Dirigent der Berliner Philharmoniker
14. Zeitgenössischer Komponist und Dirigent
15. Kirchliches Lied
16. Zeitgenössischer Komponist (Vor- und Zuname) und seine neueste Spieloper
17. Orgelspieler und Musikschriftsteller
18. Klaviervirtuose
19. Berühmte Geigenbauer
20. Ausdruck für Bittgesänge
21. Französischer Ausdruck für Posse
22. Ausdruck für Einklang
23. Laibacher Liederkomponist † 1917
24. Komp. der Oper „Der Schmied von Gretna Green"
25. Klavierpädagoge
26. Ungarischer Komponist
27. Tonverwechslung

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Januar 1943 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

MUSIKBERICHTE

KONZERT UND OPER

ALTENBURG / Thür. Am Geburtstag des Führers erlebte man im Landestheater als siebente *Wagner*-Oper innerhalb der numehr abgeschlossenen Spielzeit (nach dem „Holländer", dem „Ring des Nibelungen" und dem „Parsifal") die „Meistersinger von Nürnberg". Das Werk, das unter A. Deuters Regie wirksam dargestellt wurde und unter dem Intendanten und musikalischen Oberleiter E. Bodart in fortreißend gesteigertem Aufbau zu bezwingender klanglicher Wirkung kam, bestach vor allem durch die gesanglich überragende Eva der Staatsopernsängerin G. Grimm und durch den stimmlich ebenso vorzüglichen wie darstellerisch gelösten David W. Fröhlichs. Außer der bereits in einem Sonderbericht besprochenen Uraufführung des entzückenden Einakters „Sarabande" von *E. Bodart* vermittelte noch O. *Gersters* „Enoch Arden" den Geist gegenwärtigen Musikschaffens. Im Brennpunkt der aufrüttelnden Wiedergabe, welcher E. Bodart als Dirigent und zugleich auch als Regisseur zu blutvollem szenischen Leben verhalf, stand durchgehend die von *E. W. Ritz* in effektsicherer Bühnenvision modellierte Titelgestalt eines interessanten Werkes, das schon auf Grund seines packenden Textgedichts Anspruch auf einen Platz auf dem deutschen Theater hat. Als eine recht angenehme Überraschung und dankenswerte Bereicherung des Opernspielplans wurde gern noch in der Treumann-Metteschen Bearbeitung der *Rossini*-Oper „Die diebische Elster" ein Werk begrüßt, das unter KM W. Borrmann und Oberspielleiter Deuter mittels einer gut gelungenen Aufführung die szenischen und musikalischen Werte eines durchaus lebensfähigen Werkes von volkstonhafter Note erkennbar machte.

Im VII. Konzert der Staatskapelle erschien als Dirigent der Italiener Renato Fasano am Pult und zeigte sich in Werken von *Martucci, Respighi, R. Bossi, Pizetti* und *Verdi* als ein klangbesessener Orchesterleiter, dessen tiefschürfendes Einfühlungsvermögen und nachschöpferische Potenz zu sehr starker Wirkung führten. Gleichzeitig dokumentierte er sich mit seiner symphonischen Tondichtung „Die heroische Insel", die musikalisch-inhaltlich einen Höhepunkt des Programms bildete, auch als ein Komponist von starker Erfindungs- und Gestaltungskraft. Im letzten Konzert der Staatskapelle, in dessen Ablauf der Konzertmeister Prof. H. Schachtebeck das Violinkonzert von *Brahms* in zurückhaltender, kammermusikalisch verfeinerter Künstlerschaft wirksam zu interpretieren wußte, bewies Intendant E. Bodart nach *Liszts* „Mazeppa" und *Regers* Ballettsuite mit *Johann Strauß'* entzückender Walzerkette „G'schichten aus dem Wiener Wald" abermals überzeugend, daß auch eine schlichte, volkstümliche Musik unter dem Zeichen einer gehobenen künstlerischen Zielstellung gepflegt

werden und zu höchster künstlerischer Wirkung emporgeführt werden kann.

Außer den künstlerisch hochstrebigen, durch feinsinnige und stilbewußte Programmgestaltung interessierenden Darbietungen des Altenburger Klaviertrios (B. Klein) verdienen gleicherweise Beachtung noch die Veranstaltungen des Streichquartetts der Staatskapelle Altenburg, das im Rahmen seines letzten Programms eine beachtenswerte Arbeit des Altenburger Geigers Kolnhofer zu Gehör brachte. Das Werk (Streichquartett II, Werk 28), das durch charaktervolle Themenprägung, konsequente Fortspinnung des motivischen Materials, stimmungsmäßige Ausdruckskraft und künstlerisch geglättete Formung charakterisiert ist, dürfte sich auch andernorts der hier erlebten und durchaus berechtigten Bejahung würdig erweisen. Rudolf Hartmann.

BERLIN. Am 4. Februar gab Käthe Walch-Schumann, Urenkelin Robert Schumanns, im Münstersaal ein Konzert an zwei Klavieren, zusammen mit Gertrud Zimmermann, sowie mit Klarinette, die Albert Heinke spielte. *Schumanns* Werk 46, Variationen für zwei Klaviere, wurde höchst dankenswerter Weise in der Urfassung mit beigefügten 2 Violoncellos und Horn dargeboten, wodurch die romantische Art des Werkes besonders hervorgehoben wurde. Im zweiten Teil der Stückfolge gab es noch die Variationen Werk 23 über Schumanns Thema, das ihn noch kurz vor seiner letzten Erkrankung und während dieser beschäftigt hatte, von *Brahms*. In beiden war die einhellige Rhythmik und Auffassung der Werke bei beiden Spielnummern aufs angenehmste bemerkbar, eine Freude auch bei der schwungvollen Wiedergabe einer sehr eigenen, mehr rhythmisch-straff als besonders melodisch sich gebenden Doppel-Sonate von *Kurt Rasch*, der selber den Dank der Zuhörer entgegennehmen konnte. Mit Klarinette spielte K. Walch-Schumann die 3 Fantasiestücke Werk 73 von *Schumann* und die f-moll-Sonate von *Brahms* Werk 120. Inniges Zusammen- und Aufeinandereingehen zeichnete auch diese Darbietungen aus. Herrn Heinkes Tongebung war überaus edel und fein schattiert.

Das gleiche Konzert hatte in derselben Besetzung am 4. Januar auch schon in Hildesheim im Josephinum-Saal stattgefunden. An beiden Abenden war der Beifall der sehr zahlreichen Zuhörerschaft überaus warm und herzlich. Dr. H. Cramer.

BONN. Die 2. Hälfte des vergangenen Konzertwinters brachte noch zwei Symphoniekonzerte, ein Chor-Orchesterkonzert und zwei Kammermusikabende.

Das vorletzte Symphoniekonzert leitete GMD Heinz Bongartz-Saarbrücken. Das Städt. Orchester spielte Werke von *Reger:* Die Hiller-Variationen (Werk 100) und die romantische Suite (Werk 125). Leiter und Orchester widmeten sich ihrer Aufgabe mit so viel Sorgfalt, daß die Werke schwungvoll und klar zum Klingen gebracht wurden. Gertrude Pitzinger (Alt) sang *Reger*sche Lieder mit Orchesterbegleitung, darunter „An die Hoffnung" (Hölderlin). — Das letzte Symphoniekonzert leitete GMD Eugen Papst-Köln. Die Vortragsfolge enthielt Werke von *Brahms,* Tragische Ouvertüre, 1. Smphonie und Klavierkonzert in d-moll, gespielt von Prof. Wilhelm Backhaus. Leiter und Solist wurden lebhaft gefeiert.

Das Chor-Orchesterkonzert, die Matthäuspassion von *J. S. Bach,* leitete ebenfalls GMD E. Papst. Es wirkten mit der Städt. Gesangverein und die Solisten Gunthild Weber-Berlin; Maria Klaembt-Köln; Prof. Karl Erb-Ravensburg und Günther Baum-Wuppertal. So gelang eine Aufführung mit stärkster Eindruckskraft. Wir lernten auch einen jungen Sänger kennen, der für Prof. K. Erb, da dieser indisponiert war, einige Teile der Tenorpartie übernommen hatte, Matthias Büchel-Aachen. Seine Deklamation und musikalische Gestaltung wirkte schon fast meisterhaft. Das Cembalo bediente Prof. K. H. Pillney, die Orgel Prof. Hans Bachem-Köln. Im dritten Kammermusikkonzert spielte die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker wenig gehörte Werke: ein Quartett für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott von *Rossini,* ein Quintett in Es-dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von *Mozart* (K.-V. 452) und das Sextett von *L. Thuille* für Klavier und 5 Bläser. Dazu erklang ein Werk von Prof. Hanns Schindler-Würzburg: Kammertrio im alten Still in d-moll für Oboe, Fagott und Klavier. Das Werk überraschte durch seine klangliche und kompositorische Ursprünglichkeit, ebenso durch seine Schönheit und Gefühlstiefe. Alle Werke wurden mit überragender Meisterschaft gedeutet. — Am letzten Kammermusik-Abend spielte Rosl Schmid-München. Höhepunkte waren *Schumanns* „Papillons" und die Sonate in g-moll, sowie *Brahms'* Variationen über ein ungarisches Lied. Jede Darbietung wurde mit stürmischem Beifall belohnt. Johannes Peters.

BRÜNN. In der abgelaufenen Konzertzeit hat unser Musikleben einen merklichen Schritt nach aufwärts getan. Zu den Orchesterkonzerten des Kreissymphonieorchesters der NSDAP. und des Kammerorchesters der KdF. traten in diesem Jahre wieder eine Reihe von Solistenabenden, welche besonders den anspruchsvolleren Kunstfreunden langvermißte, reinste Musikgenüsse bescherten. Eine *Mozart*-Festwoche, vom Propagandaamt der NSDAP veranstaltet, brachte in vier Festkonzerten und einem Kammermusikabende neben Bekanntem aus Mozarts Schaffen auch Werke verwandter

deutscher Meister. Ein Festkonzert des Brünner Kreissymphonieorchesters unter Nikolaus Janowskis Stabführung war ausschließlich unserer Jugend gewidmet. Das Gausymphonieorchester-Wien hatte in seine Vortragsfolge auch das Klavierkonzert in A-dur aufgenommen, das der Leiter des Orchesters, Staats-KM W. Loibner, am Klavier selbst interpretierte. Viel Freude bereitete das Wiener Symphonieorchester unter GMD H. Weisbach, das mit der Serenade Nr. 9 in D-dur, namentlich aber mit *Bruckners* mitreißend gespielter VII. Symphonie Zeugnis hoher künstlerischer Leistungsfähigkeit ablegte. Der Kammermusikabend des Weißgärber-Quartettes aus Wien schenkte uns einen stilvoll abgerundeten Musikabend, und das Brünner Kreissymphonieorchester schloß unter Prof. Dr. W. Hoogstraatens-Salzburg überlegener Führung die Musikfestwoche ab. Die Anrechtskonzerte des Kreissymphonieorchesters, die alle von Gastdirigenten geleitet werden, vermittelten in diesem Jahre die Bekanntschaft lediglich zweier neuerer Werke: *W. Jergers* „Salzburger Hof- und Barockmusik" und *M. Trapps* „Erstes Konzert". Als Gastdirigenten wirkten bei diesen Konzerten mit Hans Weisbach und Rudolf Moralt aus Wien, Philipp Wüst-Breslau, Hermann Henrich-Berlin, Franz Konwitschny und Hermann Abendroth. Zu einem nachhaltigen künstlerischen Erlebnisse gestaltete sich das Konzert der „Prager deutschen Philharmonie" unter Joseph Keilberth, einem jungen, eminent begabten Dirigenten, das höchste Erwartungen restlos erfüllte. Nicht unerwähnt bleibe das einzige Chorkonzert dieser Konzertzeit, das des „Wiener Schubertbundes" unter Dr. Reinhold Schmid. Mit dem Wiederaufleben der „Meisterkonzerte", in welchen man die vollendete Kunst Walther Giesekings, Siegfried Borries, Hans H. Nissens, Erna Sacks und des Wiener Schneiderhan-Quartettes bewundernd genießen konnte, wurden Gipfelpunkte edelster Kunstpflege geschaffen, für die die Hörer besonders dankbar waren.

Um die heimische Hausmusikbetreuung hat sich das „Kammerorchester" der KdF. unter Marianne Appelt lobenswerte Verdienste erworben. Auch das Stadtkulturamt hat sich mit der Veranstaltung von Orgelkonzerten des ausgezeichneten Wilhelm Österreicher in die Reihe der Konzertgeber eingeschaltet.

Durch die Zusammenlegung der Brünner deutschen Gesangvereine zu einem „Städtischen Chor" ist die Voraussetzung geschaffen worden, daß in der kommenden Konzertzeit auch wieder eigene Chorkonzerte stattfinden können. Zum Leiter des „Städtischen Chores" wurde Otto Hawran berufen, dessen hervorragende Künstlerschaft uns die verläßlichste Gewähr für eine neue Blüte des Brünner Chorgesanges ist.

Seit Bestand des Protektorates Böhmen-Mähren ist auch auf dem Gebiete der dramatischen Kunst ein allmählicher Aufstieg zu einstiger traditionsreicher künstlerischer Höhe zu verzeichnen. An Stelle des auf drei Notbühnen verteilten, mit schweren Geldsorgen ringenden Gefolgschaftsbetriebes einer „Arbeitsgemeinschaft der Mitglieder" ist nun ein geordneter ganzjähriger Bühnenbetrieb im wieder in Besitz genommenen, eigenen Stadttheater und einem kleinen Schauspielhaus getreten. Unter der Leitung der KM Gustav Wiese, Nikolaus Janowski und Dr. Richard Treiber gelangten in der verflossenen Spielzeit vornehmlich Neueinstudierungen der bekanntesten Opern zur Wiedergabe. Erstmalig zur Aufführung kam des Kroaten *J. Gotavec* komische Oper „Ero, der Schelm" und besonders zu erwähnen ist die geschlossene Darstellung von *Wagners* „Ring des Nibelungen". Unterdessen ist in der Führung der „Städtischen Bühnen Brünn" ein Wechsel vollzogen worden, indem an die Stelle des nach Thorn abgegangenen Intendanten Dr. Th. A. Modes der Intendant des Badener Gautheaters Fritz Kingenbeck getreten ist. Dieser hat nun das Opernensemble ergänzt, das Orchester, den Chor und das Ballett ganz bedeutend vergrößert und verspricht in seiner Spielplangestaltung u. a. die Wiedergabe von Zeitstücken auf dem Gebiete der Oper, wie des Tanzes und die Durchführung von Gastspielen namhafter Künstler. Hans M. Habel.

DORTMUND. Die Opernspielzeit wurde mit *Wagners* „Walküre" eröffnet, die in der Neuinszenierung durch Generalintendant Pet. Hoenselaer (Regie), Staats-KM Karl Köhler (musikalische Leitung) und K. W. Vogel (Ausstattung) mit Rosa Huszka (Brünnhilde), Renate Specht (Sieglinde), Alois Orth (Siegmund) und Gottfried Roenick (Hunding) einen geschlossenen Gesamteindruck hinterließ. Willy Mooy inszenierte *Rossinis* „Barbier" mit dem ausgezeichneten Karl Leibold in der Titelrolle und *Lortzings* „Wildschütz", den Helmuth Günter musikalisch betreute. Dem Genius *Mozart* wurde mit der von Dr. J. Johannes Maurach inszenierten „Entführung" und der „Hochzeit des Figaro" gehuldigt. Durch Feinheit der musikalischen Einstudierung wie durch Vornehmheit der Darstellung fesselte „Arabella" von *R. Strauß*, in der das Orchester unter Karl Köhler eine Glanzleistung bot. *Puccinis* „Manon Lescaut" gab Marta de Marco und Lysandro Joannides Gelegenheit zur Entfaltung ihrer schönen Stimmen. „Martha", „Fidelio", „Rigoletto" und „Holländer" wurden wieder aufgenommen. Die seit ein paar Jahren von Hoenselaers gepflegte anerkennenswerte Förderung neuen

italienischen Opernschaffens bezog sich diesmal auf die reichsdeutsche Erstaufführung des lyrischen Dramas „Severo Torelli" von *G. Auteri-Manzocchi.* Das von M. Auteri-Pomar verfaßte Textbuch behandelt die Befreiung der von dem florentinischen Condottiere Barnabo unterdrückten Stadt Pisa um 1400 durch den Patrizier Severo Torelli, der von seiner Mutter erfährt, daß der von ihm zu ermordende Barnabo sein Vater ist. Die seit 1903 in Italien in Vergessenheit geratene Oper zeichnet sich durch melodisch edle lyrische Partien aus, in den dramatischen macht sich ein veristischer Einschlag bemerkbar. Dem harmonisch gemäßigten und thematisch dem älteren Stil zugehörigen Werke fehlen, mit Ausnahme der Siegesfeier im Schlußakt, große Ensembleszenen. In einer glänzenden Ausstattung und vortrefflichen Besetzung mit A. Orth (Torelli), Josef Schwarz (Barnabo), Marion Hunten (Pia) und Ruth Görshop fand die festliche Erstaufführung starke Anerkennung. Beschlossen wurde die Spielzeit mit *Siegfried Wagners* „Schwarzschwanenreich" in der durch die Kölner Aufführung bekannten Inszenierung von Generalintendant Prof. A. Spring. Die Aufführung des gehaltvollen, zum Teil in den Bahnen des Vaters, zum Teil eigengestalteten Musikdramas mit Elsa Oehme-Förster (Hulda), Marie Theres Henderichs (Ursula) in den Hauptrollen fand eine sehr beifällige Aufnahme. Von prominenten Künstlern gastierten Hans Hotter (Wotan, Holländer, Pizarro, Mandryka), Karl Schmitt-Walter (Rigoletto), Prof. Hans Knappertsbusch als Dirigent der „Walküre", Mario Basiola und Liana Cortini in „Rigoletto" unter der Leitung von Angelo Questo.

In den Städt. Sinfoniekonzerten brachte GMD Wilhelm Sieben neben den Standardwerken eine Reihe von Neuheiten heraus: Sinfonien von *Ernst Pepping* und den Dortmunder Komponisten *Hans Wedig* und *Albert Weckauf,* den Orchesterprolog von *Hans Chemin-Petit,* den Bolero sinfonico von *H. Ingenbrand,* die kleine Abendmusik von *Walter Abendroth,* das Violinkonzert von *H. Zilcher,* die Ouvertüre von *G. Schwickert.* Siebens geistige Durchdringung und eminente Stileinfühlung vereinigte sich mit der hohen Kultur *des* Dortmunder Orchesters, das sich auch in den Konzerten des Dortmunder Musikvereins (*Mozarts* „Requiem", *Dvořáks* „Tedeum", *Hermann Reutters* wertvolle Chorphantasie und *Beethovens* „Neunte") bewährte. Solistisch wirkten F. von Sauer, Alma Moodie, E. Mainardi, E. Then-Berg, H. Drewes, Winfried Wolf, E. Röhn, W. Giesekíng, Marianne Krasmann in den Instrumentalkonzerten mit. Die Kammerkonzerte im Rathaussaal verzeichneten einen *Bach-, Mozart-,* vorklassischen und modernen Abend, solistisch bewährten sich Milly Berber, Kurt Häser, Willy Hülser und Willy Thomas. Vier Abende bestritt das sehr gut eingespielte Dortmunder Enzenquartett. Im Rahmen des Philharmonischen Vereins musizierten der Musikkreis Scheck-Wenzinger, das römische Streichquartett, das Zilcher-Trio und das Stroß-Quintett. Eine ausgeglichene und chorisch gute Aufführung der „Matthäuspassion" brachte der Bachverein unter KMD Gerard Bunk, der in dem Zyklus deutscher Orgelwerke wertvolle Literatur in meisterhafter Ausführung in der Reinoldikirche vermittelte.

Dr. Bernhard Zeller.

HALBERSTADT. Die vergangene Winterspielzeit brachte unserm Konzertleben einen Hochstand, wie wir ihn lange nicht hatten. Das ist das Verdienst Gerhard Hüttigs. Die Symphoniekonzerte des Stadttheaters sind jetzt ausverkauft. Außer den Standwerken der Klassik und Romantik brachte Hüttig *Pfitzners* Sinfonie Werk 46 und hatte auch mit einem eigenen, charaktervollen Werk „Musik für Orchester" großen Erfolg. Solisten waren: Cassado, Siegfried Borries, Elisabeth Schwarzkopff und Gieseking. Auch in der Oper leistet Hüttig Ausgezeichnetes. „Freischütz", „Cosi fan tutte", „Idomeneo" (Bearb. von R. Strauß), „Bohème", „Don Pasquale", *Gersters* „Enoch Arden" und in besonderem Maße *Verdis* „Othello" belegten das. In diesem Sommer wurden wieder die stimmungsvollen Serenaden im Kreuzgang der Liebfrauenkirche durchgeführt. Herbert Pätzmann.

HAMBURG. An der Schwelle einer neuen Spielzeit regt sich auch in Hamburg, nach einer wohlverdienten sommerlichen Ruhepause, wieder neues Leben. Im Juli veranstaltete Eugen Jochum mit dem Philharmonischen Staatsorchester noch ein Sonderkonzert, und der japanische Gastdirigent Graf Konoye konnte auf diesem Musizierinstrument ein erlesenes Programm klassischer Musik abwickeln. Im übrigen haben sich auch außerhalb des (wiederum von Jochum sehr interessant zusammengestellten) dieswinterlichen philharmonischen Konzertprogramms wieder namhafte Solisten in Hamburg angemeldet, und der Ausfall der Berliner Philharmoniker wird durch die Ankündigung öffentlicher Konzerte des Sinfonieorchesters des Reichssenders Hamburg zumindest nach der programmlichen Seite hinreichend wettgemacht.

Die Hamburgische Staatsoper eröffnete nunmehr den von einer spätsommerlichen Sonne umspielten „Musikwinter" mit einer Neuinszenierung von *Nicolais* „Lustigen Weibern": der Gastregisseur von der Berliner Staatsoper, Wolf Voelker, fand den rechten Inszenierungston, um den drastischen und traumhaften Elementen der Handlung zu einem wohlpointierten Aufführungssieg zu ver-

helfen; der Einfall der wieder in Hamburgs Gefilde zurückgekehrten Helga Swedlund, im letzten Waldbild mit einer erweiterten Tanzgruppe eine ländliche Maskerade aufzuziehen, mit den Attributen des Feldes und des Waldes, und zum hohen Tremolo der Geigen ein stechendes Insektenregiment auf den unglücklichen Falstaff aufmarschieren zu lassen, hatte etwas von der Zauberkraft einer mythischen Legende.

Heinz Fuhrmann.

KOBLENZ. Im Stadttheater eröffnete der bewährte Intendant Hanns Kämmel die Spielzeit 1941/42 mit einer wohlgelungenen Aufführung des „Freischütz", die unter der musikalischen Leitung des neuen I. KM und städt. MD Dr. Wilhelm Schmidt-Scherf stand. Dr. Schmidt-Scherf ist eine Künstlerpersönlichkeit mit vorzüglichen Eigenschaften, ein Dirigent, der zu den höchsten Erwartungen berechtigt. Sein organisatorisches Talent, sein straffes Anfassen aller musikalischen und musikdramatischen Probleme, seine suggestive Kraft und nicht zuletzt seine Exaktheit und Werktreue offenbaren ein außergewöhnliches Direktionstalent, das mit der Zeit gewiß die höchstmöglichen musikalischen Anforderungen erfüllen wird. So kamen denn unter seiner Leitung außer dem „Freischütz", „Carmen", „Bajazzo", „Fidelio", „Don Juan", „Tosca" zu hohem dramatischen und charakteristischen Ausdrucke. Auch die Aufführung der übrigen Opern: *d'Alberts* „Abreise", „Der Wildschütz" sowie „Zar und Zimmermann" unter der Stabführung von Dr. Ludwig Meinecke und Werner Franz war vortreffliche und ausdrucksvolle Bühnenkunst. Die Solisten, von denen Regine Schulte-Spiekermann (Sopran), Kurt Schüffler (Tenor) und Fritz Riepert (Bariton) stimmlich und darstellerisch hervorragten, bewährten sich als gute, zum Teil ausgezeichnete Kräfte, die der Koblenzer Theatertradition und den künstlerischen Ansprüchen durchaus entsprachen. Der Chor zeigte, namentlich im „Fidelio", Präzision, Ausdruckskraft und schönsten Zusammenklang.

Die städt. Symphoniekonzerte erfreuten nach Inhalt und Ausführung die Zuhörer durch künstlerischen Schwung, Charakteristik und Lebendigkeit des Ausdrucks. Das Programm gestaltete sich wie folgt: *Händel:* Concerto grosso (Werk 12) h-moll, *Beethoven:* Klavierkonzert G-dur und V. Symphonie (I. Konzert). Prof. W. Kempff gab hierbei mit seinem hinreißenden Spiel ein wahrhaft künstlerisches Erlebnis. *Schubert:* Ouvertüre im italienischen Stil, *Hans Pfitzner:* Symphonie (3 Sätze in einem Satz), *Rudi Stephan:* Musik für Geige und Orchester, *Ludwig Spohr:* Violinkonzert (Gesangszene), von Prof. Kulenkampff ausgezeichnet vorgetragen (II. Konzert), *Mozart*-Feier: Klavierkonzert d-moll, durch unsere einheimische Pianistin mozartisch sehr schön interpretiert, Requiem mit den Solisten: Elsa Oehme-Förster (Sopran), Inge Fischer (Alt), Einar Kristjansson (Tenor), Hermann Achenbach (Baß), Fritz Koenig (Orgel) (III. Konzert). *Rich. Wagner:* Vorspiel zu „Die Meistersinger", *Joh. Brahms:* Lieder für gem. Chor, *Franz Liszt:* Les Préludes, *Händel:* Arioso, *Karl Loewe:* Balladen (instrumentiert von Hans Pfitzner), *Paul Höffer:* Kantate für gem. Chor, Jugendchor und Orchester „Und setzet ihr nicht das Leben ein" (IV. Konzert). Als Solist erfreute hier Rudolf Watzke durch seinen klangreichen Bariton und charakteristischen Ausdruck. *Reger:* Konzert im alten Stil für Orchester Werk 123, *Max Trapp:* Konzert für Violoncello und Orchester, *Anton Bruckner:* Romantische Symphonie (V. Konzert). Hierbei erwies sich Prof. Slavko Popoff in der Wiedergabe des eigenartigen, aber für den Solopart nicht dankbaren *Trapp*schen Cellokonzertes als hervorragender Cellist. *Mozart:* Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail", *Beethoven:* Violinkonzert, *Brahms:* I. Symphonie (VI. Konzert). In diesem Schlußkonzert spielte Prof. Max Strub mit bekannter Meisterschaft *Beethovens* Wunderwerk. Die *Brahms*'sche Symphonie, diese größte symphonische Tat seit Beethoven, gelangte zu vollendeter Ausdeutung. Als Dirigent dieser 6 Konzerte bewies Dr. Wilh. Schmidt-Scherf die schon erwähnten Dirigenteneigenschaften: Richtiges Empfinden, feine Einfühlung in die Tonwelt, sowie Suggestivkraft. Durch seine Werktreue, durch großzügige Auffassung und exakte Ausarbeitung war er ein wahrhafter Diener am Werk. Das Orchester spielte stets mit voller Hingabe. Auch der wesentlich verstärkte Chor des früheren Musikinstituts war dank seiner Disziplin und Klangfülle seiner Aufgabe vollkommen gewachsen.

(Schluß folgt.) Ernst Peters.

LIEGNITZ. Die Liegnitzer Oper brachte am Schluß der Spielzeit noch eine Neuerscheinung in der köstlich frischen Musik von *Jokov Gotovacs* Oper „Ero, der Schelm", die in ihrer klanglichen und sanglichen, wie szenischen Darbietung die Liegnitzer Opernbühne erneut auf hoher Leistungsstufe zeigte. *Lortzings* deutsche Musik vom „Waffenschmied" schloß die Spielzeit würdig ab. MD H. Weidinger und KM Tauber hatten sich um die Wiedergabe der Werke sehr verdient gemacht.

Seit mehreren Jahren veranstaltet KMD Otto Rudnick Orgelabende, er setzte auch in diesem Sommer die begonnene Reihe fort und gab einen umfassenden Überblick über deutsche (und auch ausländische) Orgelmusik bis zu *Bach* und *Händel*. Man hörte die hinreißenden großen Orgelwerke *J. S. Bachs*, Konzerte von *Händel, Vivaldi.* Namen wie *Pachelbel, Böhm, Froberger, Buxtehude, Telemann,* Konzerte für 2 Violinen von *Vivaldi, J. S.*

Bach (H. Philipp, J. Singelmann) vervollständigten die stets vielseitig künstlerisch gestalteten Programme. Die Tagespresse hebt die dem Spiel vorausgehenden kurzen und klaren Einführungsworte hervor und würdigt das klassische, meisterliche Spiel Otto Rudnicks. Die Abende erfreuten sich auch in der Sommerzeit eines sehr starken Besuches, sie werden im Herbst fortgesetzt.

Otto Rudnick.

LINZ / Donau. Ein Rückblick auf die Konzertzeit 1941/42 ergibt auch für das dritte Kriegsjahr das erfreuliche Bild eines vielseitigen und regen Musiklebens der Gauhauptstadt. Zu ungeahnter Höhe hat Intendant Ignaz Brantner im Verein mit dem Leiter des Städt. Symphonie-Orchesters Georg Ludwig Jochum die Opernbühne des Landestheaters emporgehoben. Im vornehmen Rahmen einer geschmackvollen Ausstattung wurden *Richard Wagners* „Walküre" und „Siegfried" glanzvoll zur Darbietung gebracht. Zur Erstaufführung gelangte *R. Strauß'* „Salome" und zum Glanzpunkt wurde *Beethovens* „Fidelio". In gar festlichem Gewande wurde zur *Mozart*-Feier „Figaros Hochzeit" mit Karl Randolf als musikalischen Leiter stilschön geboten, der uns ebenso ausgezeichnet „Bohème" und „Carmen" vermittelte. Mit besonderer Hochachtung sei des ständigen Opernensembles gedacht, das alle Aufführungen ausschließlich mit eigenen Kräften ermöglichte. Anny Rieder als Brünhilde und Fidelio, Mela Scholz als Sieglinde und Salome, Irma Raunig als Cherubino und Mimi, Robert Mohl als Siegmund und Siegfried, Josef Lex als Wotan und Jochanaan, Ortwin Graber als Figaro und Alfons Kral als Hunding und Fafner stellen achtunggebietende Glanzleistungen des Ensembles dar, das Hans Schoepf als erfahrener Inszenator zu schön gerundeten Aufführungen einzusetzen wußte.

Im Mittelpunkt der großen orchestralen Darbietungen stehen unter Gg. L. Jochums Leitung die glänzend besuchten acht Sinfoniekonzerte, deren Förderung sich vor allem das Kulturamt der Gauhauptstadt Linz hat angelegen sein lassen. Klassik und Moderne fanden in den Vortragsfolgen volle Berücksichtigung, waren ja *Bach, Haydn, Beethoven, Schumann* ebenso vertreten wie *Brahms, Bruckner,* und *Reger.* Zur *Mozart*-Feier gelangte das „Requiem" ganz ausgezeichnet zur Aufführung. Im Gedenken an *Beethovens* 115. Todestag wurde die 9. Symphonie gebracht. Von *Richard Strauß* hörten wir „Tod und Verklärung". Zur Erstaufführung gelangten mit großem Erfolg eine Sinfonietta von *Friedr. Bayer, K. Orffs* „Klage der Ariadne", von *Reznicek* die Ouvertüre zu „Donna Diana" und C. *Pasztborys* „Das Jahr" mit dem hervorragenden Bariton Prof. Gerhard Hüsch als Solisten. Vielen Gefallen fand *Cäsar Francks* Symphonische Dichtung „Psyche". Zu einer Glanzleistung für Orchester und Chor wurde die Erstaufführung von *Otto Jochums* „Goethe-Symphonie", die Gg. L. Jochum in ihrem geistvollen Inhalt und ihrer musikalischen Schönheit zu überzeugender Wirkung brachte. Prominente Künstler waren als Solisten in diesen Konzerten vertreten, so Prof. Enrico Mainardi (Cello), Lore Fischer (Alt), Friedr. Wührer (Klavier), die Professoren Gust. Havemann und Adolf Steiner mit *Brahms'* Konzert für Violine und Cello und Siegfried Borries mit *Mozarts* A-dur-Violinkonzert. Die großen chorischen Aufführungen ermöglichte die hingebende Mitwirkung der rühmlich bekannten Chorvereinigung „Frohsinn". KM W. Wickenhäuser hat sich um die Einstudierung der Chöre starke Verdienste erworben. In verständnisvoller Übereinstimmung übernahm mit geringfügigen Änderungen der Vortragsfolgen auch NSG „Kraft durch Freude" diese Anrechtskonzerte für den Kulturring. (Schluß folgt.)

V. Müller.

MEININGEN. Auch der 2. Kriegswinter hat das musikalische Leben unserer Stadt nicht im geringsten nachteilig beeinflußt. Es kann im Gegenteil mit Genugtuung festgestellt werden, daß das Verlangen nach guter Musik größer war, als je. Das beweist der durchweg auffallend gute Besuch der Konzerte. Mögen mancherlei Umstände für diese Tatsache sprechen. Ausschlaggebend hierfür ist und bleibt jedoch die überaus anregende Ausgestaltung der Programme und die sorgfältige und saubere Durchführung derselben durch unseren derzeitigen neuen jugendlichen KM Gerhard Pflüger. Mit einem außergewöhnlichen Dirigiertalent begabt, geht er mit großem Fleiß und vorbildlicher Gewissenhaftigkeit an die Lösung seiner musikalischen Aufgaben heran, sich seiner hohen Verantwortung, an traditionsgeweihter Stätte eines Hans v. Bülow, Richard Strauß, Wilhelm Berger, Fritz Steinbach, Max Reger usw. zu stehen, jederzeit voll und ganz bewußt bleibend. So kann mit großer Genugtuung von einem recht ersprießlichen Konzertwinter trotz mancherlei Schwierigkeiten durch die Kriegsverhältnisse berichtet werden.

Außer den sechs regelmäßigen Abonnementskonzerten fanden drei außerordentliche und drei volkstümliche Sinfoniekonzerte statt. Im Mittelpunkt aller Konzerte stand die *Mozart*-Gedenkwoche anläßlich des 150. Todestages. Sie brachte außer einer Anzahl hausmusikalischer Veranstaltungen ein Festkonzert, einen Kammermusikabend und die Oper „Die Hochzeit des Figaro". Einige wertvolle Referate rückten das Bild des „Licht- und Liebesgenius der Musik" gebührend in den Vordergrund und ließen es in seinem vollen Glanze erstehen. Drei Sinfonien: Es-dur (K.-V. 543), g-moll (K.-V. 550) und C-dur (Jupiter, K.-V. 551), das Klavierkonzert D-dur (Krönungskonzert, K.-

V. 537), von G. Pflüger mit viel Hingabe gespielt, eine Reihe Arien aus „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte" und die große Arie „Mia seperanza", mit ausgezeichneten Stimmitteln und sehr sauber in der Koloratur von Ilse Bräunling-Dresden gesungen, sowie das Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Cello in g-moll, das 1789 komponierte Divertimento: Trio für Violine, Bratsche und Cello und die Serenade Nr. 9, D-dur (K.-V. 320), komponiert 1779, vervollständigten die Vortragsreihe zum Mozart-Gedenkjahr.

An sinfonischen Werken wurden außerdem dargeboten: *Joh. Brahms:* Dritte in F-dur, Werk 90 und Vierte in e-moll, Werk 98, *Anton Bruckner:* Vierte in Es-dur (Romantische) zum ersten Male in der Originalfassung, *L. van Beethoven:* Sechste in F-dur (Pastorale), Werk 68 und Achte in F-dur, Werk 93, ferner die Ouverture zu „König Stephan" und das Klavierkonzert Nr. 5 in Es-dur, Werk 73, dessen Erklingen Frau Professor Elly Ney zu einem besonderen musikalischen Ereignis werden ließ, — es ist immer und überall festliche Hochstimmung, wenn diese große Künstlerin in Tönen zu den Menschen spricht, — *Robert Schumann:* Vierte in d-moll, Werk 120, und die unserem Meininger Hans von Bülow gewidmete dritte Sinfonie, Werk 76, von *Anton Dvořák.* Die letztere erklang in einem Konzertabend, der dem hundertsten Geburtstag *Anton Dvořáks* gewidmet war und außer dieser Sinfonie noch die Carneval-Ouverture, Werk 92, und das Cello-Konzert, Werk 104, von Prof. Adolf Steiner-Berlin meisterlich gespielt, hören ließ.

Des 80. Geburtstages und 30. Todesjahres des ehemaligen Herzoglichen Hofkapellmeisters, Prof. *Wilhelm Berger,* gedachte man mit seinem Konzertstück für Klavier und Orchester, Werk 43a, von Prof. Kurt Schubert-Berlin musikalisch und technisch hervorragend gestaltet. Zum 25. Todestag von *Max Reger* ließ die Stadt Meiningen am Denkmal im Englischen Garten einen Kranz niederlegen. Musikalisch huldigte man ihm mit seinen der ehemaligen Meininger Hofkapelle gewidmeten „Mozart-Variationen", der Altarie „An die Hoffnung" und mit einigen Liedern, in denen die Altistin Johanna Egli-München, eine weitbekannte, ausgezeichnete Max Reger-Interpretin, den ganzen Zauber musikalischer Romantik versonnenster Art über das Publikum streute und damit dem großen Meister alle Ehre angedeihen ließ. Auch an *Paul Graeners* 70. Geburtstag ging man nicht achtlos vorüber. „Die Flöte von Sanssouci", Werk 88, erklang zum ehrenden Gedenken. Der Soloflötist der Meininger Landeskapelle, Willi Pagenkopf, war dem Werk ein würdiger Vertreter und bot ausgereifteste Kunst.

(Schluß folgt.) Ottomar Güntzel.

NÜRNBERG. Das Nürnberger Musikleben war auch im 2. Kriegswinter außerordentlich rege. Als Höhepunkte sind die Philharmonischen Konzerte zu nennen, die mit einer Sinfonie von *Josef Rauch,* einer Sinfonie von *Ernst Pepping,* dem Violinkonzert von *Karl Höller,* dem Cellokonzert von *Ildebrando Pizzetti* beachtenswerte Erstaufführungen brachten. Die Stadt gedachte des 25. Todestages von *Max Reger* mit einer 4 Kammermusikabende umfassenden Feier, die Bekanntes und Unbekanntes aus dem Schaffen des Meisters mit einheimischen Kräften zu Gehör brachte. Zur Passionszeit standen eine auf dramatischen Ausdruck gestellte Aufführung von *Bachs* „Matthäus-Passion" durch den Lehrergesangverein unter Karl Demmer und eine in fast kammermusikalischem Rahmen gehaltene, stark verinnerlichte Wiedergabe von *Bachs* „Johannes-Passion" durch den Kirchenchor St. Sebald unter Dr. Friedrich Ehrlinger im Mittelpunkt des Interesses.

Die erste Hälfte des Musikwinters 1941/42 stand im Zeichen von *Mozarts* Todestag, in dessen Ehrung die einheimischen Künstler (Carl Seifert — Violine, Karl Rast — Klavier, das Nürnberger Streichquartett, das Collegium musicum) mit wertvollen Kammermusikkonzerten wetteiferten. (Über die Mozart-Woche der Stadt wurde an anderer Stelle bereits berichtet.) Auch außerhalb der *Mozart*-Ehrungen zeigten sich die Nürnberger Künstler außerordentlich rege: Einen eigenen Klavierabend wagte die junge Pianistin Adelheid Groß; Martha Frieß gab einen wohlgelungenen Liederabend; mit einem auf das Virtuose gerichteten Violin- und Klavier-Abend traten Seby und Edith Horvath vor die Öffentlichkeit, während Laura Gagstetter (Klavier) und Artur Kröber (Bratsche) selten gehörte Kammermusikwerke darboten. Erfreulich die Regsamkeit unserer jungen Künstler: je ein Violinabend von Traudl Günther und Richard Maar legte Zeugnis ab von beachtlichen Talenten. Hermann Guttendobler stellte seine gepflegte Gesangs- und Vortragskunst den liebenswürdigen Liedern von *Hans Schröck* zur Verfügung. Der Flötist Hans Schneider bot in zwei eigenen Konzerten mit makelloser Technik und Tonschönheit eine Reihe von Kostbarkeiten der Kammermusikliteratur. Eine rege Tätigkeit entfalteten auch die beiden Organisten Dr. Friedrich Ehrlinger (mit einem interessanten Zyklus „*J. S. Bach* und seine Lehrer" und zwei Chorkonzerten) und Prof. Walther Körner (mit einem *Bach*-Konzert und einer Aufführung der herben Matthäus-Passion von *Heinrich Schütz).* Der Nürnberger Madrigalchor unter Otto Döbereiner ehrte den fränkischen Komponisten *Armin Knab* mit einem wohlgelungenen Kompositionsabend.

Die Philharmonischen Konzerte (Leitung: Alfons Dressel) vermittelten die Bekanntschaft

mit der begabten jungen Pianistin Else C. Kraus, die in der „Burleske" von *Strauß* vor allem eine sichere Technik zeigte, und mit der jüngsten Schöpfung von *Max Gebhard* „Sinfonische Suite für großes Orchester Werk 49", einem durch flächige Instrumentierung, großlinige Dynamik und meisterliche Satzkunst interessanten und wertvollen Werk. Ein besonderes künstlerisches Ereignis war das Dirigentengastspiel von Hans Knappertsbusch, der dem Siegfried-Idyll von *Wagner*, dem A-dur-Klavierkonzert von *Mozart* (Solist Karlrobert Kreiten) und der 5. Sinfonie von *Beethoven* zu einer fesselnden, die Kraft seiner Persönlichkeit und die Kunst seiner Stabführung spiegelnden Wiedergabe verhalf. In den Orchesterkonzerten der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die sich dank der dirigentischen und orchestererzieherischen Fähigkeiten von Karl Demmer zu einem bedeutenden Kulturfaktor entwickelt haben, hörten wir Friedrich Wührer mit einer durchgeistigten und feinsinnigen Wiedergabe des G-dur-Klavierkonzertes von *Beethoven* und Georg Kulenkampff als überlegenen Interpreten des A-dur-Violinkonzertes von *Mozart;* als Orchesterneuheit wurde die „Salzburger Hof- und Barockmusik" von *Wilhelm Jerger* erfolgreich aufgeführt. Starken Eindruck machte das Gastspiel der Dresdner Philharmoniker unter Paul van Kempen.

Eine Reihe auswärtiger Solisten bereicherte das Konzertleben: Ein auf Leichtigkeit abgestellter *Beethoven*-Abend des Essener Peter-Quartetts, ein kultiviertes Chorkonzert des Musischen Gymnasiums Frankfurt/Main (Kurt Thomas), ein geistreich und gescheit angelegtes Orgelkonzert von Prof. Friedrich Högner-München (in der Sebalduskirche), Liederabende von Franz Völker, Heinrich Schlusnus und Gerhard Hüsch (der eine packende Wiedergabe der „Winterreise" bot), ein *Mozart-Beethoven*-Konzert von Elly Ney und ein *Beethoven*-Abend, den die Künstlerin zusammen mit Ludwig Hoelscher veranstaltete, schließlich ein stark persönlich gefärbter Klavierabend von Edwin Fischer und ein nicht minder eigenwilliger *Mozart*-Abend, der den Pianisten gleichzeitig als Dirigenten seines Kammerorchesters zeigte.

In der Oper interessierte besonders die Wiederbelebung einer frühen *Verdi*-Oper: „Macbeth", für deren Bühnenwirksamkeit sich GMD Alfons Dressel und Rudolf Leisner von der Volksoper Wien (als Gast) mit Alexander Fenyves, Heinz Prybit, Grete Pense in den Hauptrollen erfolgreich einsetzten, ohne jedoch über die zahlreichen Schwächen des Werkes ganz hinwegführen zu können. Zum ersten Male hörten wir das melodienfreudige, für die neue italienische Oper richtungweisende und kennzeichnende Werk *Zandonais:* „Romeo und Julia", das unter der musikalischen Leitung von Alfons Dressel (in den Hauptrollen Erna Balasus, Alexander Miltschinoff, Alexander Fenyves sehr stimmschön und überzeugend) großen Anklang fand. Dr. Eva-Maria Schneider.

TRIER. Mehr als andere Mittelstädte, die in den kulturellen Strahlungskreis naher Großstädte einbezogen sind, ist Trier infolge seiner geographischen Lage auf künstlerisches Eigenleben angewiesen, daher denn auch unser Konzert- und Opernleben auf eine langjährige erfreuliche Tradition zurückblicken darf. Die letzten Jahre vor 1933 brachten indes einen jähen Abstieg; die Oper wurde zuletzt völlig aufgegeben.

Die erste Aufbauarbeit leistete KM Paul Walther ab 1933/34. 1935/36 wurde KM Josef Neher nach Trier berufen, der heute als Städt. Musikdirektor und musikalischer Oberleiter des Stadttheaters das Musikleben unserer Stadt verantwortlich gestaltet. Die Aufgabe, vor die sich Neher gestellt sah, war diese: An die abgerissenen Fäden der musikalischen Vergangenheit unserer Stadt anknüpfend in Trier als äußerster Grenzstadt im Westen des Reiches einen festen Mittelpunkt hochstehenden deutschen Musiklebens zu schaffen und die Stadt mit dem reichsdeutschen Hinterland nicht nur zu verbinden, sondern auch das deutschstämmige Luxemburg zur Teilnahme am deutschen Musikleben heranzuziehen.

Der Umfang des Städtischen Orchesters wurde vergrößert, die Zahl der Sinfoniekonzerte auf jährlich 6 erhöht; Kammerkonzerte und musikalische Morgenveranstaltungen traten hinzu. Für die Gestaltung von Oratorien und anderen großen Chorwerken schuf sich Neher einen geeigneten Klangkörper in dem Städt. Gemischten Chor, mit dem er in verschiedenen Jahren eine Reihe älterer und zeitgenössischer Kompositionen aufführte. In den Sinfoniekonzerten des Städt. Orchesters hörten wir neben den meisten Werken klassischer Sinfoniemusik insbesondere auch *Brahms, Bruckner, Dvořák, Tschaikowsky* und *Reger*. Fast regelmäßig setzte sich Neher für zeitgenössische Musik ein. Ein besonderer Erfolg, auch beim großen Publikum, war die Uraufführung der 3. Sinfonie von *Max Büttner* im Jahre 1940/41. Aus dem letztvergangenen Konzertwinter seien besonders *Beethovens* 1. und 3. Sinfonie, *Brahms'* Doppelkonzert für Violine und Cello (Strub — Hoelscher), *Schumanns* 3. Sinfonie, *Regers* Ballettsuite, *Couperin-Strauß'* Tanzsuite und *Karl Blessingers* „Fröhliche Musik" hervorgehoben. Daneben fanden fünf Kammerkonzerte mit hervorragenden Solisten (u. a. Kulenkampff, Kempff, Erb und der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker) statt. Fünf musikalische Morgenveranstaltungen wurden von einheimischen Künstlern bestritten.

Der überwiegenden Neigung des Trierer Publi-

kums und der seit Heinz Tietjens Wirken in unserer Stadt begründeten Tradition entsprechend arbeitete Neher im Opernspielplan durch Heranziehung geeigneter Solisten und Heranbildung seines Apparates von vornherein auf die große Oper hin. Einen ersten Höhepunkt erreichte diese Arbeit 1936/37 mit „Rosenkavalier“ und den „Meistersingern“, einen zweiten aber im Kriegsjahr 1941/42 mit dem „Ring“, der in untadeliger stilistischer Geschlossenheit herauskam, dennoch aber sich von Werk zu Werk steigerte; die „Götterdämmerung“ ließ musikalisch keine Wünsche offen und war der großartige Gipfelpunkt der letzten Spielzeit nicht nur, sondern der gesamten bisherigen Wirksamkeit Nehers in Trier. Unter den eigenen Solisten bewährten sich besonders Friedrich Krummich als Gunther (wie auch vorher als Wotan und Wanderer) und Kurt Prasse als Hagen. Bernd Aldenhoff von der Düsseldorfer Oper, der erstmals Jung-Siegfried und den Götterdämmerungs-Siegfried sang, war in diesen Rollen sozusagen eine Entdeckung, namentlich in „Götterdämmerung“ erwies er erstes Format.

Nehers besondere Liebe gilt *Mozart:* Nachdem schon in den vergangenen Jahren „Zauberflöte“ und „Cosi fan tutte“ aufgeführt worden waren, folgte 1941/42 ein ausgefeilter und klangschöner „Figaro“ im Rahmen einer mehrtägigen, mit Sinfoniekonzert und Kammermusik ausgestatteten Mozartfeier.

Aus dem sonstigen umfangreichen Spielplan der letzten Jahre seien als zeitgenössische Werke noch genannt: „Enoch Arden“ (*Ottmar Gerster*), „Schlaraffenhochzeit“ (*Sigfr. Walter Müller*), „Kavaliere von Ekeby“ (*Zandonai*), „Schneider von Schönau“ (*Brandts-Buys*) und *Egks* „Zaubergeige“.

Die Wirkung der Opernarbeit auf das Publikum blieb nicht aus: Aus Luxemburg, wo regelmäßige Operngastspiele stattfanden, kam freudige und dankbare Zustimmung. In Trier selbst erspielte sich die Oper die dominierende Stellung im Theaterspielplan und die begeisterte Liebe einer sich ständig vergrößernden Gemeinde.

Karl Daubach.

ZEITZ. Das vergangene Konzerthalbjahr 1941/1942 zeigte wiederum eine Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit an musikalisch-künstlerischen Darbietungen, an welcher man schon seine Freude empfinden konnte. Als Träger des kulturellen Gedankens trat naturgemäß die NSG „Kraft durch Freude“ am stärksten in die Erscheinung. So durften die im „Konzertring“ derselben zusammengeschlossenen einheimischen und auswärtigen Musikfreunde eine ganze Reihe hervorragender Kunstabende genießen, zu deren Ausgestaltung durchweg namhafte und bewährte Künstler verpflichtet waren. Einen Glanzpunkt von besonderer Anziehungskraft stellte das Instrumental-Konzert des schon mehrmals mit Erfolg aufgetretenen NS-Sinfonieorchesters dar, das mit sauber ausgeführten Orchesterwerken von *Richard Wagner* erneut seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellte. Staats-KM Erich Kloß dirigierte mit Umsicht und Temperament, wobei er besonders den wirksamen Steigerungen im Vortrag seine Aufmerksamkeit zuwandte. Weitere Höhepunkte in unserem Musikleben waren die beiden Kammerkonzerte, welche uns das Berliner Kammerorchester unter Leitung von GMD Hans von Benda und das Berliner Frauen-Kammerorchester mit gutgewählten Vortragsfolgen bescherten. Die Feinheit der Wiedergabe der verschiedenen Kompositionen sowohl als auch die wohldurchdachte Zusammenstellung derselben erweckte in den verständnisvoll und aufmerksam mitgehenden Hörern restlose Zustimmung und lebhaften Beifall. An Solisten-Abenden gab es u. a. einen wohlgelungenen und eindrucksreichen Lieder-Abend der Altistin Gertrude Pitzinger, einen recht interessanten Lieder- und Balladen-Abend des Halleschen Baritonisten Kurt Wichmann, einen anregenden Klavier-Abend von Winfrid Wolf sowie einen mit verschiedenen gediegenen Neuerscheinungen bekannt machenden Cello-Abend des Meister-Cellisten Ludwig Hoelscher. Auch die Kammermusik kam im Verlauf dieses Konzertwinters nicht zu kurz weg. Zweimal konzertierte das Dresdener Streichquartett, während außerdem das Berliner Breronel-Quartett mit erlesenem Programm sich erstmalig hören ließ. Ein Vortragsabend zum 150. Todesgedenktag von *Mozart* — vom Unterzeichneten gehalten und mit musikalischen Gaben ausgeschmückt — sowie ein Parsifal-Weiheabend des Dresdener Tonkünstlers Alfred Pellegrini dienten zur Aufklärung und Vertiefung in Leben und Schaffen unserer großen deutschen Tondichter.

Erwähnen wir ferner noch einige kirchenmusikalische Feierstunden sowie die Ausgestaltung des Tages der deutschen Hausmusik, bei welchen an einheimischen Kunstkräften Kantor Walter Gleißner und unsere in fortschreitender günstiger Entwicklung begriffene Altistin Johanna Stolze besonderen Anteil nahmen, so rundet sich ein erfreuliches Bild reger musikalischer Betätigung, die gerade mitten in ernster Kriegszeit nach Entfaltung strebt und deren Bemühungen nicht ohne fruchtbringende Ergebnisse bleiben.

Rudolf Winter.

ZWICKAU. Das musikalische Leben der Robert Schumann-Stadt zeigte auch in den letzten Monaten der Spielzeit 1941/42 das erfreuliche Bild betonter Werthaftigkeit. Von den Erstaufführungen hatten die „Orchester-Variationen über ein Thema von Schubert“ von Carl Hammer großen Erfolg. Der Zwickauer Tonsetzer benutzt in seinem Werk

Nr. 70 ein melodiöſes Sonaten-Allegretto als Ausgang zu programmatiſchen Stimmungsbildern aus dem Leben Franz Schuberts. Zum Schluß erklingt eine von jauchzendem Überſchwang Schubertſcher Singfreude getragene Fuge. MD Kurt Barth geſtaltete das reizvolle, in blühendem Orcheſterſtil geſchriebene Werk mit der ihm eigenen künſtleriſchen Reife. Weiterhin brachte er *Wolf-Ferraris* „Triptychon" (Vorgeſang — Den toten Helden — Gebet) als Erſtaufführung und *Volkmanns* zwiſchen Klaſſik und Romantik ſtehende d-moll-Sinfonie ſowie *Schumanns* überſchäumende „Frühlingsſinfonie" als Neuaufführung heraus. Den Erfolgen des ſtädtiſchen Orcheſters in der Heimat gingen entſprechende an fremden Orten nebenher; das Gaſtſpiel in Leipzig zur Weihe eines neuen Konzertſaales namentlich war ein Triumph für das Zwickauer Orcheſter und ſeinen Leiter Kurt Barth. An ſoliſtiſchen Gaben brachten die ſtädtiſchen Konzerte *Spohrs* a-moll-Konzert durch die temperamentvolle römiſche Geigerin Lilia d'Albore und das ſelten zu hörende Waldhornkonzert von *Rich. Strauß* durch den ausgezeichneten Berliner Kammermuſiker Robert Pawlik. Die Zwickauer Chorgemeinſchaft ſang am Heldengedenktag unter Barths Leitung die Rhapſodie von *Brahms*. Die Solopartie hatte die treffliche Altiſtin Luiſe Richartz-Frankfurt/M. übernommen. Auch in *Paul Kröhnes* „Tod fürs Vaterland", einer ergreifenden Heldenehrung für Altſolo, Chor und Orcheſter nach Worten von Hölderlin, die der Komponiſt mit ſeinem „Kammerchor" aufführte, wirkte die Künſtlerin mit. In einem Kammermuſikabend der Robert Schumann-Geſellſchaft ſpielte das Jan-Dahmen-Quartett (Dresden) Werke von *Brahms* und *Reger*. Meiſterhaft wurde dabei das Es-dur-Quartett von *Reger* geſtaltet. Den gleichen Erfolg erzielten Mitglieder der Dresdner Staatskapelle in einer Morgenfeier des Bayreuther Bundes, die unter das Leitwort „Eine Wallfahrt zu Beethoven" geſtellt war. Die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" führte einen Romantiker-Abend mit dem ſtädtiſchen Orcheſter und dem Pianiſten Schauſuß-Bonini-Dresden durch. Überragend war der Ausklang der diesjährigen Spielzeit mit der UA von *Kurt Barths* Oratorium „Glaube an Deutſchland" und dem erlebnisreichen Schumannfeſt 1942.

Paul Eibiſch.

KLEINE MITTEILUNGEN

EHRUNGEN

Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler verlieh dem verdienten Wagner-Forſcher Profeſſor Dr. Wolfgang Golther-Roſtock i. Mecklbg. das Ehrenbürgerrecht der Stadt Bayreuth. Die Glückwünſche des Gauleiters übermittelte Landeskulturwalter Kolbe dem Gefeierten, die Glückwünſche der Rich. Wagner-Forſchungsſtätte Dr. Otto Strobel, der ihm die fakſimilierte Partitur des „Triſtan" überreichte.

Hans Pfitzner erhielt den Muſikpreis des Reichsgaues Wartheland 1942, der ihm im Rahmen einer eindrucksvollen Feierſtunde von Gauleiter und Reichsſtatthalter Greiſer überreicht wurde.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Rob. Schumann-Stadt Zwickau hat einen Muſikpreis in Höhe von Mk. 5000.— geſtiftet, der alljährlich für hervorragende Leiſtungen auf dem Gebiet der Muſik oder der Literatur, ſoweit ſich die letzteren Werke mit der Muſik und dem Schrifttum Robert und Clara Schumanns beſchäftigen, vergeben wird.

Bernhard Hamann erhielt von der „Vereinigung Niederdeutſches Hamburg" den Auftrag zur Ausgeſtaltung einer Gedenkſtunde zum 125. Geburtstag von Theodor Storm eine kammermuſikaliſche Suite „Immenſee" zu ſchaffen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Eine „Singende klingende Woche in Solingen" unter MD Saam (6.—13. Sept.) bot einen wertvollen Einblick in das zeitgenöſſiſche Schaffen. Man hörte Muſik von *Erich Anders, Theodor Berger, Ceſar Bresgen, Adolf Clemens, Walter Haacke, Joſeph Haas, Karl Haſſe, Max Jobſt, Hans Lang, Heinrich Lemacher, Gerhard Maaß, Wilhelm Maler, Herbert Napiersky, Helmut Riethmüller, Willy Sendt, Kurt Thomas* und *Hermann Unger*.

Der Warthegau führte zum dritten Mal im Kriege eine Poſener Muſikwoche durch, die in einer *Hans Pfitzner*-Ehrung gipfelte. Seine Werke erklangen teils unter ſeiner Stabführung, teils unter Leitung des Poſener MD Hans Roeſſert. Reichsſtatthalter Greiſer gab im Rahmen der Muſikwoche die Gründung von 12 neuen Muſikſchulen im Warthegau bekannt. Neben den muſikaliſchen Darbietungen ſtanden Vorträge von Profeſſor Hermann Unger-Köln, Wolfgang Stumme von der RJF, Paul Gümmer-Hannover und Dr. Benecke-Berlin zu den verſchiedenen Fragen der Muſikerziehung und Muſikpflege.

Unter der Schirmherrſchaft von Reichsminiſter Dr. Goebbels führt Wiesbaden in Verbindung mit der Deutſchen Sibelius-Geſellſchaft Finniſche Muſiktage vom 26.—29. September durch.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der ſtädtiſche Muſikverein Gelſenkirchen führt im kommenden Winter zur Feier ſeines 60jährigen Beſtehens *Händels* „Feldherr" und die „Neunte Symphonie" von *Beethoven* auf.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Annaberg i. Erzgebirge eröffnet am 1. Oktober eine Jugendmuſikſchule.

Die mit der Preußiſchen Akademie der Künſte verbundenen Meiſterſchulen für muſikaliſche Kompoſition beginnen Anfang Oktober den neuen Winterlehrgang unter perſönlicher Leitung der Profeſſoren Dr. Gerhard von Keußler und Max Trapp.

Die „Städtiſche Muſikſchule für Jugend und Volk" in Darmſtadt tritt auch in dieſem Winter mit einer vielſeitigen Veranſtaltungsreihe an die Öffentlichkeit. Vorgeſehen ſind Bläſermuſiken, Violinwerke, Werke für zwei Klaviere, Klaviertrios, zwei Liederabende und ein Kompoſitionsabend des Leiters der Schule *Paul Zoll*.

PERSÖNLICHES

Hans Stieber übernimmt die muſikaliſche Geſamtleitung der Leipziger Singakademie.

Der Leiter der Dresdner Philharmonie Paul von Kempen wird zunächst auf die Dauer von zwei Jahren die städtischen Konzerte und die Oper in Aachen betreuen.

Dem Komponisten Karl Höller wurde der Professor-Titel verliehen.

Geburtstage

Der bekannte Kirchenmusiker KMD Paul Gerhardt in Zwickau feiert am 10. Nov. seinen 75. Geburtstag (vgl. hiezu ZFM Nov. 37, S. 1233 und 1258/59).

70 Jahre alt wurde der auch als Cellist bekannte Komponist Prof. Leo Schrattenholz.

Der Harfenist Prof. Max Saal feierte am 5. September seinen 60. Geburtstag.

Der bekannte Komponist Bruno Stürmer wurde am 9. September 50 Jahre alt.

Todesfälle

† An der Ostfront fiel der Organist der Leipziger Nikolaikirche Walter Zöllner.

† in Wien Prof. Hugo von Steiner, einst als Solo-Violaspieler sehr beliebt, im Alter von 80 Jahren.

† im Alter von 49 Jahren KM Willi Kleber in Goslar, der sich um die Pflege der Kammermusik besonders verdient machte.

BÜHNE

Nach dem guten Verlauf der ersten Spielzeit in Mühlhausen/Elsaß, die alle Erwartungen übertraf, kann die Stadt zur Eröffnung eines zweiten Hauses am 1. November schreiten, das das Kammerspiel, das Lustspiel und das kleinere Singspiel pflegen wird.

Das Deutsche Theater in den Niederlanden eröffnete seine erste Spielzeit soeben mit *Mozarts* „Don Giovanni". Für den Winter sind insgesamt 30 musikalische Werke vorgesehen.

Das Städtische Theater in Frankfurt/Main kann im kommenden Winter auf sein 150jähriges Bestehen zurückblicken und feiert diese Tatsache mit einer Reihe festlicher Veranstaltungen.

Das Augsburger Stadttheater eröffnete die neue Spielzeit mit *Glucks* „Orpheus und Eurydike".

Das Kärntner Grenzlandtheater öffnete seine Pforten mit *Händels* „Xerxes".

In Regensburg nahmen die Opernaufführungen mit einem ausgezeichneten „Julius Cäsar" von *Händel* einen verheißungsvollen Anfang.

„Der Freischütz" eröffnete die Spielzeit im Opernhaus Nürnberg.

„Fidelio" stand am Beginn der Spielzeit des Stadttheaters Lübeck.

Mozarts „Figaro" eröffnete den neuen Winter im Staatstheater Danzig.

Die Bühnen der Stadt Essen begannen die Spielzeit mit *Wagners* „Lohengrin". Anläßlich des 50jährigen Bestehens dse Hauses folgte bald darauf eine festliche Neuinszenierung des „Fidelio".

Das Stadttheater Neiße, das jahrelang hauptsächlich Schauspiel und Operette gab, hat für die 90. Jubiläumsspielzeit 1942/43 die im Vorjahre begonnene ständige Opernpflege fortgesetzt und wartete als Eröffnungsvorstellung mit einer überraschend hochstehenden Inszenierung von *Ottmar Gersters* „Enoch Arden" auf. Die Titelrolle wurde gesanglich und darstellerisch von Rob. Amann hochbefriedigend verkörpert. Gisela Horn (Annemarie) mit angenehmen Stimmmitteln und schauspielerischen Fähigkeiten und Jos. Graf (Klas) mit kräftigem, etwas schwerem Tenor waren ihm würdige Partner. Auch der Schultheiß wurde von K. Franz schön gesungen. G. Müller gab dem jungen Enoch Arden die erforderliche jugendfrische Note. Chor und Orchester waren von H. Neudhart in zäher Arbeit für die große Aufgabe erzogen worden. A. Gastls Spielleitung sorgte in Verbindung mit den geschickt entworfenen Bühnenbildern von W. Malitius für eine eindrucksstarke Wiedergabe, die vom Publikum dankbarst bestätigt wurde.

Joseph Thamm.

KONZERTPODIUM

KM Friedrich Rein beschloß die diesjährigen Turmmusiken im Kaiserhof der Residenz zu München mit einer Folge „Heldische Musik" aus dem zeitgenössischen Schaffen. Man hörte Werke von *G. F. Schmidt* (Heldenehrung), *Kurt Peters* (Eisernes Gebet) und *Joseph Meßner* (Prinz Eugen-Kampfruf!).

Im prachtvollen Rokokosaal des Schlosses Heidecksburg zu Rudolstadt veranstaltete MD Ernst Wollong Ende August nach längerer Zeit wieder einmal ein historisches Konzert, das unter dem Titel „Künstler und Helden" Musik um *Friedrich den Großen* und *Prinz Louis Ferdinand* brachte. Das Konzert, das in den Dienst des Hilfswerks des Deutschen Roten Kreuzes gestellt war, gestaltete Wollong mit seiner Helferschar zu einer Feierstunde im idealsten Sinne des Wortes. H. Beyersdorf.

Im Rahmen der 3. Serenade im Hof der alten Vinzenzabtei zu Metz brachte das verstärkte städtische Symphonie-Orchester unter der Leitung von Prof. R. Nilius das Vorspiel zum „Schauspieldirektor", das konzertante Bläserquartett, die Haffner-Symphonie, Sätze aus den „Kleinen Nichtigkeiten" und zum Schluß die „Kleine Nachtmusik", also ausschließlich Werke von *Wolfgang Amadeus Mozart* zur Aufführung. Die dargebotenen Werke und der stimmungsvolle Raum verbanden sich zu einer Wirkung von besonderem Erlebnisgehalt.

Die Berliner Philharmoniker befinden sich soeben auf einer Konzertreise durch Südostdeutschland unter Prof. Hans Knappertsbusch. Sie spielen in Krakau, Preßburg, Budapest, Kronstadt, Bukarest, Sofia, Athen, Belgrad und Zagreb Werke von *Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Richard Wagner, Richard Strauß* und *Hans Pfitzner.*

Die Dresdner Philharmoniker besuchen soeben auf einer Konzertreise die Städte des Generalgouvernements Warschau, Krakau, Lublin, Radom.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Carl Schadewitz hat die Partitur zu einer viersätzigen Orchestersuite „Aus der Westmark" abgeschlossen.

Der Elsässer Komponist *Leo Justinus Kauffmann* schrieb soeben ein „Concertino für Kontrabaß und Kammerorchester".

Heinrich Funk-Jena schreibt die Musik zu einem Lustspiel von Justinus Kerner „Die Bärenritter", welches in Heilbronn anläßlich der schwäbischen Dichterwoche im Februar 1943 zur Uraufführung kommt. Der Heilbronner Regisseur Hanns Vieweg entdeckte das bisher verschollene Manuskript und bearbeitete es für die Bühne. Die darin enthaltenen Gedichte stammen von Ludwig Uhland.

Hermann Schroeder schreibt soeben an einer Oper „Hero und Leander".

VERSCHIEDENES

Prof. Wilhelm Stahl-Lübeck und Rat Hennings wurden beauftragt eine Musikgeschichte der Stadt Lübeck zu schreiben.

Der Harzbund arbeitet soeben an der Schaffung eines Volksmusikarchivs, das die gesamte Harzer Volksmusik erfassen soll.

Prof. Dr. Carl Niessen vom Kölner Theaterwissenschaftlichen Institut veranstaltet soeben eine Ausstellung „Mozart auf der deutschen Bühne" in den Wandelgängen des Oberschlesischen Landestheaters in Beuthen.

Das Geburtshaus Hugo Wolfs in Windischgraz wird zu einer Hugo Wolf-Gedenkstätte ausgestaltet.

MUSIK IM RUNDFUNK

Zur Feier von *Siegmund von Hauseggers* 70. Geburtstage übertrugen der Deutschlandsender und der Reichssender München mit Luise Richartz als Solistin Orchesterlieder aus den „Hymnen an die Nacht" von *Hausegger.*

Mozarts kaum bekanntes Singſpiel „Zaide" wurde ſoeben durch den Deutſchlandſender einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Robert Schumanns vergeſſener Balladenzyklus „Vom Pagen und der Königstochter" war ebenfalls ſoeben über den Deutſchlandſender zu hören.

Der Deutſchlandſender gedachte des 50. Geburtstages *Bruno Stürmers* mit einer Aufführung ſeines „Deutſchen Konzertes" und der Chorkantate „Aus Liebe".

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Carl Orffs „Carmina burana" kommt demnächſt in der Mailänder Scala zur italieniſchen Erſtaufführung.

Das Deutſche Theater in Oslo eröffnet ſoeben ſeine erſte Opern-Spielzeit.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Henk Badings: Triple-Konzert (Niederländiſcher Rundfunk im Rahmen der 2. Niederländiſchen Muſikwoche, Sept.).

Ottmar Gerſter: Toccata für großes Orcheſter (Düſſeldorf, unter Hugo Balzer, 20. Sept.).

Walter Hammerſchlag: Capriccio (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker).

Gerhard Hüttig: „Abendmuſik" für tiefe Stimme und Kammerorcheſter (Halberſtädter Serenaden im Kreuzgang des Liebfrauenſtiftes).

Frieda Kern: Klavierkonzert mit Streichorcheſter und Pauken Werk 36 (Bad Iſchl, Soliſtin: Prof. Grete Hinterhofer, 23. Aug.).

Walter Kraft: „Im Gedenken an St. Marien zu Lübeck", Motette für Singſtimmen und Inſtrumente (Lübeck, 27. Auguſt).

Fritz Krull: „Suite für Cello und Klavier" (Frankfurt/Oder, durch Paula Schütz und den Komponiſten).

Heinrich Lemacher: „Improviſationen", Werk 109 (Solingen, 12. Sept.).

Erwin Maaſz: Spaniſcher Marſch (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker).

Hubert Pataky: „Ungariſche Weiſen" (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker).

Erich Rhode: 6 Lieder aus dem Zyklus „Auf allen Wegen" v. Chr. Morgenſtern (Landesmuſikſchule Nürnberg).

Helmut Riethmüller: Tanzſzene (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker).

Paul Roeder: Walzer-Capriccio (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker).

Carl Schadewitz: „Muſik am Abend". Drei Sätze für Kammerorcheſter (Halberſtadt, Theaterorcheſter unter Gerhard Hüttig).

Guſtav Adolf Schlemm: „Beſchwingtes Vorſpiel" für Orcheſter (Berlin, Deutſchlandſender, Berliner Symphoniker unter Leitung des Komponiſten).

Bruno Stürmer: „Deutſches Konzert" („Das Vermächtnis") für Bariton u. Streichorcheſter (Kaſſel, 8. Sept.).

Hans Uldall: Paſtorale Sinfonie (Belgrader Sender, unter Leitung des Komponiſten).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Boris Blacher: „Das Zauberbuch von Erzerum". Oper nach einer nachgelaſſenen Muſik von Friedrich von Flotow (Stuttgart, 17. Oktober 1942).

Edmund Borck: „Napoleon". Oper (Gera, Reußiſches Theater unter GMD Karl Fiſcher, 19. Sept.).

Erwin Dreſſel: „Das Urteil von Zalamea". Oper (Dortmund, Stadttheater, Winter 42/43).

Alexander Ecklebe: „Das Buch der Liebe". Oper (Beuthen, Landestheater).

Ottmar Gerſter: „Die Mondſchein-Prinzeſſin". Muſik zu dem Weihnachtsmärchen von Karl Stadler (Spielzeit 42/43).

G. F. Händel: „Agrippina". Oper. In Bearbeitung von Dr. Hellmuth Chriſtian Wolf (Halle, Händeltag 1943).

Hugo Herrmann: „Paracelſus". Oper (Bremen, Spielzeit 42/43).

Zoltan Kodaly: „Die Spinnſtube". Oper (Erfurt, Winter 42/43).

Hermann Reutter: „Odyſſeus". Oper (Frankfurt/Main, 7. Okt.).

Heinrich Sutermeiſter: „Die Zauberinſel". Oper (Dresden, 30. Okt.).

Konzertwerke:

Walter Abendroth: 2. Sinfonie in c-moll. Werk 13 (Dresden, Dresdner Philharmoniker unter Paul v. Kempen).

Hermann Ambroſius: „Konzertante Sinfonie" für Klavier und Orcheſter (Leipzig, Gewandhaus unter GMD Prof. Hermann Abendroth, Oktober).

Hermann Blume: „Meine Berge — meine Heimat". Symphoniſche Suite (Bochum, ſtädt. Orcheſter, Winter 42/43).

Walther Böhme: „Der Jahreskreis". Oratorium für Sopranſolo, gem. Chor und Orcheſter nach Gedichten von Max Zeibig. Werk 76 (Reichenbach i. Vogtld.).

Walther Böhme: Konzertino für Klavier und Streichorcheſter. Werk 77 (Reichenbach i. Vogtld.).

J. N. David: Dritte Symphonie. Werk 28 (Berlin, Städt. Orcheſter unter GMD Fritz Zaun, 5. Okt.).

Hermann Degen: Doppel-Klavierkonzert (Bochum, Städt. Orcheſter, Winter 42/43).

Gerhard Frommel: „Sinfonie" (Berlin, unter Wilhelm Furtwängler, 8. Nov.).

Ottmar Gerſter: „Feſtliche Toccata" für Orcheſter (Düſſeldorf, unter Prof. Hugo Balzer, 4. Okt.).

Joſef Ingenbrand: „Der ſchwarze Ingo". Ouvertüre (Solingen, 11. Okt.).

Joſef Knettel: Paſſacaglia für gr. Orcheſter (Bochum, Städt. Orcheſter, Winter 42/43).

Gottfried Müller: Chorwerk über fünf Ausſprüche Adolf Hitlers (Mannheim, unter GMD Karl Elmendorff, Frühjahr 43).

Heinz Röttger: Symphonie (Mannheim, unter GMD Karl Elmendorff, Winter 42/43).

Joſef Schelb: „Konzert für Orcheſter" (Freiburg i. Br., unter GMD Bruno Vondenhoff, Winter 42/43).

Guſtav Adolf Schlemm: Streichquartett Nr. 2 (Berlin, Paul Richartz-Quartett, Winter 42/43).

Hermann Schroeder: „Sinfonie" (Düſſeldorf, unter Prof. Hugo Balzer, 24. Okt.).

Max Seeboth: „Sinfoniſche Suite" (Breslau, Schleſiſche Philharmonie unter GMD Wüſt, Winter 42/43).

Erich Sehlbach: „Orcheſterphantaſie" (Bremen, unter GMD H. Schnackenburg, Winter 42/43).

Ludwig Severin: „Wanderbilder" nach Jenſens gleichnamigem Klavierwerk für gem. Chor, Tenorſolo und großes Orcheſter (Hattingen, unter Leitung des Komponiſten, Sept.).

Hans Stieber: „Das Leben ein Tanz". Chorwerk (Leipziger Gewandhaus, durch die Leipziger Singakademie, Anfang Dezember).

Robert Wagner: Konzert für Geige und Bratſche (Wien, Konzertzyklus der Geſellſchaft der Muſikfreunde, Soliſten: Wolfgang Schneiderhan und Ernſt Morawec, Winter 42/43).

Paul Zoll: „Nächtliche Zwieſprache". Chorwerk (Köln, Kölner Männergeſangverein unter GMD Eugen Papſt, Winter 42/43).

Für den Geſamtinhalt verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 6.

Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1942 HEFT 11

Peter Raabe.

Bild ſeines Weſens und Wirkens.

Von Franz Rühlmann, Berlin.

Es liegt im Zuge der Entwicklungen, die unſer Muſikleben gemeinſam mit dem geſamten deutſchen Kulturleben durchzumachen hat, daß in immer wachſendem Maße der Ruf nach Perſönlichkeiten laut wird, die nach künſtleriſchem Rang, nach Charakter und nach Wirkungsſtil imſtande und bereit ſind, den Schickſalsweg des deutſchen Muſikweſens auch außerhalb des rein künſtleriſchen praktiſchen Bereichs zu beeinfluſſen und zu beſtimmen. Der ſtürmiſche Rhythmus in der Umformung aller Erſcheinungsweiſen und in der Erneuerung der Grundlagen für unſer geſamtes öffentliches Kulturleben hat auch auf das Gebiet der Muſik übergegriffen, wo ſich, genau wie auf den anderen Gebieten, innere Auseinanderſetzungen und Werdevorgänge abſpielen, von deren dynamiſcher Kraft und tiefgreifender Bedeutung ſich die Uneingeweihten ſchwerlich die rechte Vorſtellung machen werden. Es liegt im Weſen der muſikaliſchen Kunſt begründet, daß ſolche Auseinanderſetzungen hier leicht an den Rand des Geſchehens verlagert erſcheinen, daß der an die Muſik genießend und erlebend Hingegebene von ihrer unmittelbaren und immer lebendigen Wirkung viel zu ſehr gefangen bleibt, um die hinter dem Erſcheinungsbild wirkenden Kräfte zu gewahren oder ihnen ein echtes Intereſſe entgegenbringen zu können. Mit Recht können wir immer wieder auf die großartige Leiſtungsbreite unſeres Muſiklebens ſelbſt während des Krieges verweiſen, auf die Fülle der Ereigniſſe, die Güte der Darbietungen, die Unternehmungsluſt ihrer Träger und den Mut zur Bewährung, der ſich ſelbſt in den kleineren Orten des Reiches immer wieder gegen gigantiſche Schwierigkeiten behauptet. Das muſikhungrige Volk gibt ſich dieſem breiten Strom des Muſizierens und Konzertierens bereitwillig hin, ohne viel zu fragen, welcher ungeheure Aufwand an Organiſation hier die einzig ermöglichende Rolle ſpielt und welche Kräfte unter der Oberfläche ſtändig am Werke ſind, um dieſen Strom zu lenken, ihm neue Quellen, neue Zuflüſſe zu erſchließen, neue Ziele zu weiſen und endlich eine Bahn zu ſichern, die mit den kulturpolitiſchen Erforderniſſen unſerer revolutionären Zeit parallel verläuft. Und es iſt gut ſo. Muſik wird für das Volk gemacht, wie alle Kulturgüter ſoll auch ſie allein dem ſeeliſchen Haushalt des Volkes dienen, und je unmerklicher hierbei die Lenkung verfährt, deſto reicher und organiſcher wird die Auswirkung ſein.

Jedoch wird die Wichtigkeit dieſer Lenkung und ihre Verantwortlichkeit dadurch nicht geringer, ſondern im Gegenteil wohl nur noch größer. Hinter dem mehr oder weniger problematiſchen Ereignis, das ſich allabendlich in Hunderten von Konzertſälen abſpielt, tun ſich grundſätzliche Probleme auf, die unter dem Blickwinkel der zeitbedingten Entwicklungen zu aufmerkſamer Beobachtung und ſtändiger Auseinanderſetzung zwingen. Die Zeit iſt vorbei, die in der Muſik mehr noch als in den anderen Künſten ein feſſelloſes Schoßkind der ſubjektiven Phantaſie ſehen durfte. Stattdeſſen haben ſich Verantwortlichkeiten gebieteriſch angemeldet, denen nicht aus-

gewichen werden kann, wenn die Musik nicht neben der Zeit beziehungslos einherlaufen und sich ihres unmeßbaren Einflusses auf die innere Ausformung unseres Kulturbildes begeben will. Soweit hier die Substanz des musikalischen Schaffens in Rede steht, sind Aufgaben erwachsen, die sich bis in die geheiligten Bezirke des Schöpferischen ebenso wie bis in den äußeren Stil unseres Konzertlebens hinein erstrecken. Nicht daß jemand für möglich hielte, vorzuschreiben wie und was heute komponiert und wie eine Symphonie von Beethoven oder ein Klavierkonzert von Brahms interpretiert werden solle; aber wo die dringlichen Ansatzpunkte für die schöpferische Bereicherung unseres Musikgutes liegen und wo die Richtungspunkte für die Schaffung neuer, wirklich gemeinschaftsbildender Formen der Musikdarbietung zu suchen sind, das freilich sind Fragen, die eine verantwortliche Führung unseres Musiklebens neben anderen bewegen müssen. An die heißen Eisen der Unterhaltungsmusik und der Rundfunkmusik braucht nur erinnert zu werden, um anzudeuten, wie „brennend" manches ist, was der breiten Öffentlichkeit als selbstverständlichste Sache der Welt erscheint. Hinzu treten aber die in ihrer Bedeutung gar nicht abzusehenden Entwicklungen, die auf musikerzieherischem und musikorganisatorischem, um nicht zu sagen: auf musikpolitischem Gebiete sich vollziehen. Unser gesamtes öffentliches Leben befindet sich im Zustand einer organisatorischen Neuordnung, die alle Dinge im Flusse erhält und einem gewaltigen Umschichtungsprozeß zuführt, aus dem sich die Umrisse neuer und endgültiger Gestaltgebung erst andeutungsweise abzuzeichnen beginnen. In der Musikerziehung haben sich tiefgreifende Wandlungen angebahnt, die bis in die Fundamente hineinwirken und das musikalische Laienbildungswesen ebenso ergreifen wie das Berufsausbildungswesen. Der gehaltvolle Begriff der „musischen Erziehung" hat sich schon auf breiter Grundlage in die Wirklichkeit umzusetzen begonnen, und im spannungsreichen Nebeneinander haben sich die Organe des Staates und der Partei in einen Aufbau eines volksmusikalischen Erziehungswerkes eingeschaltet, in dem es weder an stürmischen und fruchtbaren Impulsen noch an latenten Antithesen fehlt. Die Grenzen der Zuständigkeiten sind noch im Fließen, die Aufgabenstellungen noch in manchem Kernpunkt unklar, wie es beim Aufriß weitzielender neuer Möglichkeiten kaum anders denkbar ist. Das gleiche Bild bietet sich bei der Berufsausbildung, deren vielfältige Formen von den Konservatorien bis zu den Musikhochschulen ebenfalls Wandlungen unterworfen sind, die zu neuen Erziehungsformen und neuer organischer Durchgliederung dieses für die Zukunft unseres Musikwesens entscheidenden Gebietes hinstreben. In rein organisatorischer Beziehung wiederum ist es die Grundlegung für den sinnvollen und reibungslosen Ablauf des gesamten deutschen Musikwesens, die Gestaltung des künstlerischen Austausches mit dem Ausland, die berufsständische Gliederung der deutschen Musikerschaft und vieles andere, was ein ständig wachsendes Maß an Betreuung und vorausschauender Planung erfordert. So läuft neben dem klingenden Leben der Musik und seinen tausendfältigen Wirkungen unablässig eine sichtende, regelnde und gestaltgebende Funktion einher, die sich zwar nicht wie jenes in der breiten Öffentlichkeit und auch nicht unter dem Beifall eines dankbaren Publikums abspielt, deren Auswirkungen der Öffentlichkeit vielfach gar nicht oder nur gelegentlich und dann meist unliebsam zum Bewußtsein kommen und dennoch nicht selten die Entfaltung jenes lebendigen Reichtums überhaupt erst ermöglichen.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß den Männern, die in diese Funktion eingespannt sind — und Peter Raabe steht unter ihnen in vorderster Linie — ein undankbares Joch auferlegt ist, das gemeinhin umso drückender wirkt, als die damit verbundene Verantwortung unerbittlich und unabdingbar ist. Ein gewaltiges Maß von Selbstentäußerung wird von ihnen gefordert, das nur schwer aufgebracht werden kann, wenn es sich nicht um Personen handelt, denen die Organisation Lebenszweck und selbstgewählter Tummelplatz eingeborener Neigung ist. Von solchen aber ist wiederum das Heil nur selten zu erwarten, wenigstens in der Musik nicht. Damit soll nicht die segensreiche und hingebungsvolle Wirksamkeit von Männern in Frage gestellt sein, die in dem weitverzweigten Organisationswesen unseres Musiklebens an mehr oder weniger wesentlichem Platz ein erstaunliches Maß an Arbeitskraft und Initiative einsetzen und der Kunst Dienste leisten, die selten richtig erkannt und noch seltener gewürdigt werden. Nur darf nicht übersehen werden, daß von einem gewissen Punkte an jede Organisation auch zum Feind der lebendigen Kunst werden kann, und daß diese Gefahr am ehesten dort sich zeigt, wo sie von Männern gehandhabt wird, die in ihr den Inhalt und den Selbst-

zweck aller Tätigkeit zu erblicken geneigt ſind. Die Abneigung der Künſtler und zumal der Muſiker gegen ſolche „Funktionäre“ iſt bekannt und entbehrt auch nicht der Berechtigung, wiewohl ſie ſich des rechten Maßes immer bewußt bleiben ſollte. Es iſt deshalb eine Schickſalsfrage unſerer Zeit und der in ihr arbeitenden Entwicklungsvorgänge, daß als Führer in dem Ringen um die Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens Männer am Werke ſind und bleiben, die in der Organiſation nicht einen der Kunſt gleichgeordneten Eigenwert, keinen Selbſtzweck und kein Endziel ſehen, ſondern ein dienendes Glied am Ganzen, das letztlich nur Kunſt und nur Leben ſein ſoll und darf. Das aber heißt: Männer, die zu allererſt und zu allerletzt Künſtler, Muſiker ſind, die in der Muſik und für ſie leben, und die aus dem tiefgefühlten Beſitz ihrer Verantwortung, aus dem Bewußtſein der durch die Gegenwart geſtellten Aufgaben und irgendwie aus dem Geſetz, nach dem ſie angetreten, die Verpflichtung herleiten, ſich dem an ſie ergehenden Rufe nicht zu entziehen.

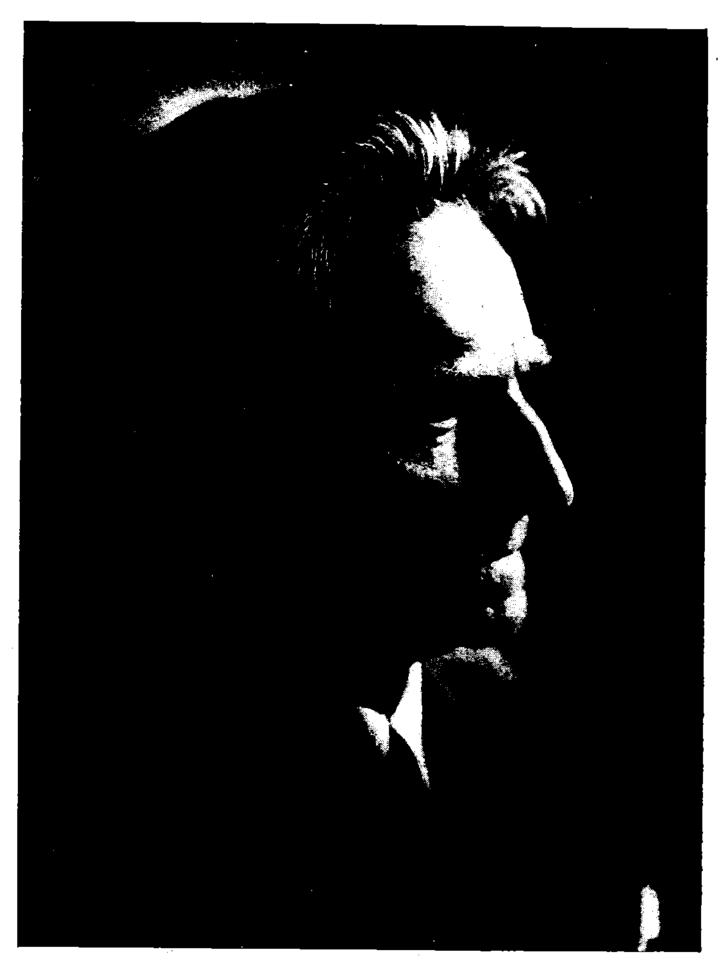
Nur wer ſich dieſen Aufgaben täglich ſelbſt gegenübergeſtellt ſieht, kann wiſſen, wie ſelten ſolche Männer ſind und wie ſchwer ſie ſich finden laſſen. Die Muſik umklammert ihre Apoſtel mit unlöslichen Banden, und ſie fordert ihren Diener mit Haut und Haar. Er ſeinerſeits läßt ſie nicht, ſie ſegne ihn denn. Wer ſich ihr verſchrieben hat, möchte keinen Zoll ſeines Weſens an Dinge abtreten, die dem Kunſtwerk nur mittelbar oder gar auf dem Umwege über die Organiſation dienen. Das künſtleriſche Temperament ſucht aus Selbſterhaltungstrieb alles von ſich abzuſchütteln, was den elementaren Impuls zu verſchütten oder auch nur zu mindern droht. Aber ſelbſt, wenn der Wille da wäre, iſt die Eignung oft noch lange nicht vorhanden. Die Ausformung der künſtleriſchen Perſönlichkeit pflegt häufig mit ihrer Einſeitigkeit Hand in Hand zu gehen, die ausſchließlich auf den künſtleriſchen Schaffensprozeß gerichtet iſt, gleichgültig, ob dieſer nun dem ſchöpferiſchen oder dem nachſchaffenden Bereich zugehört. So erklärt es ſich, daß unſer Muſikleben wohl wahrlich nicht arm an hervorragenden Künſtlerindividualitäten, nicht aber eben reich geſegnet mit Perſönlichkeiten iſt, in denen ſich Künſtlertum mit jenen anderen Fähigkeiten vereint, die zur Bewältigung kulturpolitiſcher und organiſatoriſcher Aufgaben notwendig ſind. Faſt täglich iſt in der Praxis unſerer Arbeit dieſe Erfahrung zu machen: Muſikernaturen mit dem Blick aufs Univerſale, mit geiſtigem Horizont nicht nur, ſondern auch mit dem Vermögen, ihre oft hochgradige geiſtige Vitalität, ihren Bildungsbeſitz und ihre Erfahrungen in klar umriſſene Zielſetzungen umzugießen, für überperſönliche Planungen einzuſetzen und dabei dann beharrliche Energie aufzubringen, organiſatoriſche Mühſal, Fehlſchläge und Kämpfe auf ſich zu nehmen und alles dies auf Koſten der künſtleriſchen Erfüllung — ſo organiſierte Muſikernaturen ſind ſelten und im Grunde bei uns an einer Hand herzuzählen. Meiſt zeigt die Struktur ihres Weſens ſchon den univerſaliſtiſchen Charakter an. Es ſind die im Geiſtigen verwurzelten Muſiker: Künſtler und meiſt zugleich Wiſſenſchaftler, zeitoffene Temperamente und zugleich Hiſtoriker, Werkgetreue und zugleich ſcharfe Kritiker, beides aus Verantwortungsgefühl, dazu Publiziſten aus Neigung oder aus innerem Zwang, Tat- und Arbeitsmenſchen, denen der Motor der eigenen Schaffensenergie das Geſetz ſtellt. Die wenigen, die ſo beſchaffen ſind, ſind zur Führung in dem Geſtaltwandel unſerer Tage berufen. Sie haben die Weite und den Ernſt, die Überzeugungstreue und das Verantwortungsgefühl, die Einſicht und die Urteilsfähigkeit, die Entſchlußkraft und die Beharrlichkeit, und nicht zuletzt tragen ſie die Entſagungsbereitſchaft in ſich, ohne die der Entſchluß zur Preisgabe höchſtperſönlicher Zielſetzungen nie gefunden werden kann. Sie haben oft ſelbſt das Gefühl, einem Dämon verfallen zu ſein: ſie tragen ſchwer unter der Laſt, die ihnen aufgebürdet iſt, ſie ſehnen ſich nach reiner Entfaltung ihres künſtleriſchen Seins, ſie ſtöhnen unter den Ketten vielfältiger unentrinnbarer Pflichten; aber ſie können dem Bann nicht entrinnen. Sie gehören der Allgemeinheit und müſſen dienen.

Nur ſcheinbar hat dieſe allgemeine Betrachtung von dem beſonderen Gegenſtand abgeführt, der ſie veranlaßt. Der Name Peter Raabe klingt für den Kundigen ſchon längſt Zeile um Zeile durch ſie hindurch, denn unter den Wenigen, denen ſie gilt, ſteht der Siebzigjährige mit an erſter Stelle. Und zwar nicht erſt, ſeitdem er in das Amt des Präſidenten der Reichsmuſikkammer berufen wurde und ſich mit der hohen Würde auch ſchwere Bürde auflud, ſondern ſchon in den früheren Bereichen ſeines Wirkens, die nie nur dem eigenen, wahrlich nicht gering entwickelten künſtleriſchen Bedürfnis verpflichtet waren, ſondern ſtets einem in die Breite und

Weite gerichteten Schaffensgesetz unterstanden. Wer immer an Peter Raabe denkt, der wird augenblicks einen Mann vor Augen haben, dessen Charakter und Leistung den polyphonen Stil einer zur Breite hin ausgerichteten Persönlichkeit tragen. Das ganze Leben ist ein Streben zu dieser Breite hin, ausgezeichnet durch den nie ermüdenden Drang zur Weitung des Wirkungsfeldes und zur ständigen Überhöhung des Leistungszieles. Die Künstlerlaufbahn begann wie jede andere mit Kapellmeisterstellungen in Mittelstädten, erreichte in der Münchener und Mannheimer Zeit schon bald hervorragende Positionen, mündete trotzdem aber wieder in die äußerlich begrenzt erscheinende Linie des „Provinz"-Dirigenten ein, als 1907 die Berufung als Hofkapellmeister nach Weimar erfolgte, die zu 13jähriger fruchtbarer Tätigkeit in der Goethestadt führte und den Übergang bildete zu der Schaffensreife der 15 Aachener Jahre, mit denen die dirigentische Wirksamkeit im festen Amt ihren Abschluß fand. In der Folge dieser Stationen kann, handelt es sich um einen Mann wie Raabe, unbedenklich etwas Schicksalhaftes, Kennzeichnendes erblickt werden. Es gibt äußerlich glänzendere Dirigentenlaufbahnen, steilere Anstiege, weiter ausladende Erfolge, es gibt ausgesprochene Metropolitaner und ruhmbekränzte Primadonnen unter den Dirigenten, denen die „Provinz" nichts weiter ist als der Schauplatz billiger Gastspielerfolge. Für Männer vom Schlage Raabes ist sie anderes: der Ackerboden, aus dem in harter und oft entsagungsreicher Aufbauarbeit die Frucht einer bodenständigen Musikkultur zu gewinnen ist, wenn die rechte Hand ans Werk geht. Das tiefgreifende Verantwortungsgefühl des Fanatikers meldet sich hier an, der das Lohnende vom Lockenden und den Ertrag vom Erfolg zu unterscheiden versteht. Was bedeutete unser deutsches Musikleben ohne das Fundament, das diese Männer ihm geben? Was bliebe übrig von der vielgerühmten deutschen Musik*kultur*, wenn die Breitenwirkung der „Provinz" plötzlich ausgelöscht wäre?

Dreißig Jahre seines Lebens hat Peter Raabe diesem Dienst an bodenständiger Musikkultur gewidmet, und es liegt in der Natur der Sache, daß der Schwerpunkt hierbei in *Aachen* lag, wo sich das Schaffen nicht im sicher begrenzten Umkreis einer traditionsgesättigten Residenz, sondern auf dem Felde einer weltoffenen Grenzstadt vollzog, in der alle Möglichkeiten von zupackender Initiative erst geschaffen werden konnten. Weimar ist in anderer Beziehung eine nicht minder entscheidende Station gewesen, worauf noch zurückzukommen sein wird. Aachen aber ist der Kampfplatz gewesen, auf dem sich die Kräfte Raabes zur Gänze entfalten konnten. Als er im Jahre 1935 von diesem Platz abtrat, stand sein Charakterbild fertig geformt vor der deutschen Musikwelt da. In der Öffentlichkeit wurde ihm bescheinigt, was Aachen und das deutsche Musikleben diesem Generalmusikdirektor zu danken haben. Mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit, zielstrebig in der Planung und charaktervoll in der Haltung, war ein Aufbauwerk gelungen, das als mustergültig anzusprechen war. Im Rahmen der keineswegs großartigen Mittel, die hier zur Verfügung standen, war eine systematische Pflege der Chor- und Orchestermusik entwickelt worden, in der sich deutliche Züge bewußter Pionierarbeit abzeichnen. Wenn auf der einen Seite — neben der selbstverständlichen Pflege des gesicherten Musikbesitzes — für Bruckner, Reger, Pfitzner entscheidende Siege erfochten, auf der anderen Seite für das Schaffen der jungen lebenden Generation Schlachten geschlagen wurden und insgesamt 159 Ur- und Erstaufführungen am Wege dieser 15 Jahre liegen, so wird der Sinn der Raabeschen Arbeit schon klar. Was er später als Präsident der Reichsmusikkammer von Amts wegen oft als Grundsatz zu verkünden hatte: daß nämlich eine sinnvolle Musikpflege in der Erschließung von Neuland und in der Förderung junger Bestrebungen ihre Rechtfertigung vor der Gegenwart finden müsse, hat er in seiner Aachener Praxis am lebendigen Beispiel erhärtet, wie es überhaupt ein Kennzeichen seiner Persönlichkeit ist, daß Worte und Taten bei ihm immer im vollen Ausgleich miteinander stehen. Aus der Klarheit des Wollens und der Gültigkeit des Vollbringens erklärt es sich, daß der Aachener Generalmusikdirektor, obzwar an der Peripherie des Reiches wirkend, allen deutschen Musikern zum lebendigsten Begriff wurde. Von den Metropolen her die Aufmerksamkeit der Umwelt zu fesseln, ist nicht schwer; die Blicke aber auf den entlegenen Schauplatz außerordentlichen Wirkens zu lenken, setzt eine vielfache Intensität der Ausstrahlung voraus, die Raabe ohne alle Mache, ohne „Propaganda" und ohne bewußten Aufwand rein durch den Ertrag seines Schaffens in erstaunlichem Maße aufgebracht hat.

In den Aachener Jahren hat sich zugleich auch das Bild des *Dirigenten Raabe* zur Gänze entfaltet. Es ist nicht leicht, ein Dirigentenporträt zu malen, und es bedürfte dazu min-



Phot. Heinrich Hoffmann

Peter Raabe

Geboren 27. November 1872



Peter Raabe
im Alter von 16 Jahren

destens einer großen Summe persönlicher Eindrücke, die nur an Ort und Stelle gewonnen werden können. Aus den mir zuteil gewordenen Begegnungen und aus Berichten aber formt sich die Gestalt eines unmittelbar bezwingenden Werkdieners, dem auch bei der künstlerischen Interpretation die Idee der Verantwortlichkeit obenan steht. Dabei kann von kühl abwägender Reflexion keine Rede sein. Der temperamentische Schwung, der den ganzen Menschen auszeichnet, führt auch den Taktstock, und glühender kann man sich den Großwerken unserer Musik nicht nahen, als Peter Raabe es getan hat und tut. Die bändigende Macht seines Verantwortungsgefühls richtet aber immer die Schranke auf, die ein Sichverlieren im Subjektivismus, dieser beliebtesten Pose des „Erfolgsdirigenten", ausschaltet. Wir haben auch genügend schriftstellerische Zeugnisse von dem ehernen Grundsatz der Werktreue, in den sich dieses Verantwortungsgefühl für den Dirigenten Raabe umgesetzt hat. Er ist aus den gleichen Quellen erwachsen, die das ganze Verhältnis Raabes zu seiner Kunst bestimmen: tiefe Einsicht und weiter Blick, sachlicher Ernst und unbestechliche Klarheit des Urteils zwingen zu ehrlicher Auseinandersetzung mit dem Werkstoff und zur Selbstzucht vor dem Altar des Schöpfers. Es wird nicht mißverstanden werden können, wenn als rühmliche Eigenschaft in diesem Betracht geradezu die Pedanterie hervorgehoben wird, mit der Raabe den offenen und versteckten Geheimnissen einer Partitur nachspürt. Was da schwarz auf weiß steht, ist für ihn das Evangelium des Höheren, des Schöpfers, und es ist bezeichnend, daß hieraus sich ein von ihm oft verkündeter Erziehungsgrundsatz entwickelt hat: nämlich den Musiker zu allererst lesen zu lehren und zu peinlich genauem Erfassen der mannigfaltigen musikalischen Schriftzeichen zu befähigen. Es handelt sich hierbei keineswegs um eine Binsenweisheit, wie es scheinen mag. Der Kundige weiß, wie oft gegen diesen Grundsatz gesündigt wird und daß doch gerade hier die elementarste Grundlage aller Werktreue zu suchen ist, weil bei der soliden Deutung der Schriftzeichen jede Erforschung des Schöpferwillens zu beginnen hat. In dieser Rechtschaffenheit liegen die Leistungen des Dirigenten Raabe begründet: sie haben nie über Werk und Schöpfer hinauswachsen, sondern beide in ihrer Wahrheit und Reinheit erstehen lassen wollen. Daß dabei der persönliche Gestaltungswille nie zu kurz gekommen ist, ist Beweis für die oft angezweifelte Tatsache, daß Werktreue und nachschöpferische Vitalität nicht unvereinbar sind.

Vielfältige Erfahrung scheint zu erhärten, daß solche Einstellung zum Werkstoff nicht nur weit entfernt von schulmeisterlicher Enge, sondern im Gegenteil das Ergebnis hoher geistiger Zucht und Blickweite ist. Peter Raabe ist ein überzeugendes Beispiel dafür. Denn was dem Dirigenten gleicherweise wie dem Kulturpionier den überragenden Rang verleiht, ist das geistige Fundament, das wohl hauptsächlich in der Weimarer Zeit gelegt worden ist. Die Begegnung zwischen Weimar und Raabe trägt so deutlich schicksalhafte Züge, daß es nur folgerichtig erscheint, wenn der Siebzigjährige in dieser Stätte seines einstigen Wirkens die Wahlheimat erblickt, in der er die Nachlese seines Schaffens zu halten gedenkt. Die unvergleichbare Atmosphäre, die dieser Stadt anhaftet, mag gewiß etwas Zwingendes in sich tragen, dem sich schwer jemand entziehen kann. Aber auf den „Jemand" kommt es immerhin entscheidend mit an. Und es dürfte nicht schwer sein, gerade unter den Musikern Beispiele zu finden, die unberührt von der verpflichtenden Tradition Weimars geblieben sind, obwohl sie von Amtswegen in ihre fortzeugende Wirkung hineingestellt wurden. Ohne die innere Bereitschaft und das, was man mit einem Fremdwort „Prädisposition" nennt, muß auch solchen Begegnungen die kontrapunktische Erfüllung versagt bleiben. Peter Raabes Persönlichkeit hat diese Prädisposition in seltenem Maße mitgebracht, und sie hat sich dem geistigen Fluidum der Goethestadt weit aufgeschlossen, weil es das eigene Wesen zutiefst berührt. Goethe und Liszt sind die Sterne, die dem 35-Jährigen hier aufgehen und fortan sein Denken und Schaffen, ja im innersten Grunde sein ganzes Dasein bestimmen. Die Beschäftigung mit Goethe mag dabei ein Anliegen des menschlichen Bereichs gewesen sein, jedenfalls weit mehr als eine Bildungsangelegenheit und auch mehr als ein literarischer Exkurs. Aus vielen Zügen wissen wir, wie gut Raabe seinen Goethe kennt und wie vertraut er mit ihm und seiner Schaffenswelt umzugehen weiß. Wesentlicher aber ist, in wie hohem Maße er vom Goetheschen Geist innerlich angerührt und ausgeformt worden ist. Die Symbolhaftigkeit dieses Großmeisters der deutschen Geistigkeit und die Ausprägung, die der deutsche Idealismus durch ihn erfuhr, hat seine menschenbildende Kraft an Raabe sichtbarlich bewährt, und wenn wir heute als die bestechendsten Eigenschaften des Siebzigjährigen seine gei-

ſtige Überlegenheit, ſeine verſtehende Menſchengüte, ſein Streben nach Ausgleich, ſeine idealiſtiſche Lebensauffaſſung und die Lauterkeit ſeines Wollens verehren, ſo dürfen wir fraglos darin eine Frucht des inneren Verhältniſſes ſehen, das er zu Goethe geſucht und gefunden hat. Auch der univerſaliſtiſche Grundzug ſeines Weſens dürfte daher rühren, der ihn als Schriftſteller auch dort, wo er nur von Muſik ſpricht, ſtets die weiteſten Perſpektiven finden und die ins Allgemeine weiſenden Hintergründe aufdecken ließ. Überhaupt hat ſich wohl unter dem Eindruck der geiſtigen Energien, die von Weimar und der Geſtalt Goethes ausſtrahlen, der Schriftſteller und Gelehrte Raabe entwickelt, der zu den gleichen Erfolgen gelangte wie der Dirigent. Eine ſtolze Leiſtung liegt auf dieſer Linie: von der ſpäten Promotion des 44-Jährigen bis zur Ernennung des Fünfzigers als ordentlicher Honorarprofeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Aachen, von den erſten Aufſätzen und der Diſſertation bis zu der großen Liſzt-Biographie und der Betreuung der Liſzt-Geſamtausgabe. Sie gipfelt in der Erforſchung und der blendenden Darſtellung der anderen Schaffenswelt, die ſich Peter Raabe in Weimar erſchloß: der Franz Liſzts, mit dem neben Goethe ein muſikaliſcher Leitſtern von nicht minder großer Leucht- und Symbolkraft trat.

Sicher iſt es nicht nur die äußere Veranlaſſung geweſen, die mit der Berufung zum Kuſtos des Liſzt-Muſeums eintrat, was Raabe zu Liſzt führte. Sondern zweifellos hat die gleiche Prädispoſition, die das innige Verhältnis zu Goethe herſtellte, auch hier gewirkt. Es iſt nicht die rein muſikaliſche Anziehungskraft, die von der Erſcheinung Liſzts ausgeht, ſondern abermals die univerſaliſtiſche Spannweite, die ſein Wirken charakteriſiert. Dieſe Magie der Polyphonie übt den Bann aus, den der Gutwillige hier empfindet und der auch Peter Raabe zu dieſer Idealgeſtalt deutſchen und europäiſchen Muſikertums hingezogen haben mag. So großartig ſich das rein muſikaliſche Werk noch immer darbietet: auch der liebevoll nachzeichnende Biograph kann die hiſtoriſchen Bedingtheiten nicht verkennen, die ihm anhaften. Aber hier liegt nicht der Kernpunkt. Zwar wiſſen wir noch aus jüngſter Zeit, wie ſtreitbar Raabe werden kann, wenn die Sucht nach Verkleinerung und ſchiefes Urteil das muſikaliſche Schöpfertum Liſzts in Frage zu ſtellen unternimmt, und ſein Bekenntnis läßt dann an Deutlichkeit nichts zu wünſchen übrig. Dennoch aber wird aus der Biographie und aus allen ſonſtigen Äußerungen klar, daß ihm ſein Meiſter viel mehr bedeutet als ein kompoſitoriſches Genie und daß ſich ihm nur durch dieſe Erkenntnis hindurch der Zugang zu ihm geöffnet hat. Über alle Probleme der Technik, der Form und des Stils hinweg ſtrahlt bei Liſzt der Geiſt, der in dieſem Manne und Künſtler mit einer Flamme von ſeltener Reinheit geglüht hat für alles, was edel, echt und groß iſt in der Welt und in der Kunſt. Bei aller Unvergleichbarkeit beider Erſcheinungen gemahnt der Adel, der von Liſzts Perſönlichkeit ausſtrahlt, an Goethe, und wie dieſer von jenem tief begriffen worden iſt, wovon nicht nur die Fauſt-Symphonie und der Plan der Goethe-Stiftung zeugen, ſo hat auch im tätigen Wirken Liſzts der deutſche Idealismus erneut Geſtalt gewonnen. An den Meiſtern, die ſie ſich erwählt, erkennt man die Jünger, und ſo ſtrahlt auch die Gloriole, die Peter Raabe um das Haupt Liſzts gelegt hat, auf ihn ſelbſt zurück. Am Beiſpiel des Großen hat er die Maßſtäbe für die Forderungen gebildet, die er an ſich ſelbſt zu ſtellen fortan gewöhnt wurde. Die Unantaſtbarkeit der Geſinnung, die unbeirrbare Hilfsbereitſchaft, die offene Hingabe an die Allgemeinſamkeit, der Mut zum Bekenntnis, der kämpferiſche Wille, die Uneigennützigkeit des Wollens, das wache Kulturbewußtſein und die Zweckfreiheit allen Tuns — alle dieſe Züge, die das Vorbild adeln, kehren im Charakterbild Raabes wieder und zeugen von der Wahlverwandtſchaft, die den Biographen nicht nur zum berufenen Künder, ſondern in mannigfacher Hinſicht auch zum Pfleger des Vermächtniſſes heranreifen laſſen konnte.

Mit dem Hinblick auf das Vermächtnis, wie es aus dem Geſamtwirken Liſzts zu entnehmen iſt, erſchließt ſich auch die tiefere Sinnhaftigkeit des Weges, der Peter Raabe ſchließlich zu dem Amt des Präſidenten der Reichsmuſikkammer geführt hat. In dieſer Eigenſchaft hat er im Jahre 1937 unter dem Druck der eingetretenen Entwicklung eine Amtshandlung zu vollziehen gehabt, die er ſicher als die ſchwerſte von allen empfunden hat: die Auflöſung des Allgemeinen deutſchen Muſikvereins und damit die Liquidation eines Werkes, mit dem der Name Franz Liſzts unlöslich verbunden iſt. In der Rede, die auf der Hauptverſammlung in Darmſtadt 1937 dieſen Entſchluß begründete, ſind die Fäden, die den Liquidator mit dem Gründer des Vereins verbinden, mit bezwingender Deutlichkeit ſichtbar geworden. Auch Goe-

thes Geist wurde in dieser Rede beschworen, und so zeigte sich Peter Raabe gerade in dieser Stunde bekenntnishaft verflochten mit den Genien, denen er sich verwandt fühlt. Die Auffassung aber, die er hierbei von dem Sinn und den Zielen einer öffentlichen Musikpolitik darlegte, bezeugte vor aller Welt, daß nun das an seinen Vorbildern geschulte Denken und Handeln dieses Mannes in die Reife höchsten Verantwortungsbewußtseins eingetreten war. In Darmstadt stand vor der deutschen Musikwelt eine Führerpersönlichkeit, die jede ichbezogene Regung abzustreifen und Notwendiges mit Würde zu tun gelernt hatte. Man darf wohl sagen, daß Peter Raabe schon vor seiner Berufung zum Kammerpräsidenten zu den populärsten Gestalten des deutschen Musiklebens gehörte. Nicht nur seine Leistung hatte ihn dazu gemacht, sondern mehr noch der Bekennermut, mit dem er jederzeit offen für seine Ideale zu Felde gezogen war. Seine Reden, die unter dem Titel „Musik im dritten Reich" veröffentlicht sind, stellen in diesem Sinne Persönlichkeitsdokumente dar, deren Wirkung sich niemand entziehen kann. Als er das Präsidentenamt übernahm, war es den Erfahrenen und wohl auch ihm selber klar, daß er im Begriffe stand, seine Popularität aufs Spiel zu setzen. Die Pflichten und Aufgaben, die sich nun auf seinen Schultern häuften, konnten keineswegs immer nur unter dem Beifall der Öffentlichkeit abgegolten werden, sondern forderten den Mut zur Unpopularität. Zu den unpopulärsten Handlungen des Präsidenten hat zweifellos eben die Auflösung des Allgemeinen deutschen Musikvereins gehört. Ausgerechnet der Mann, der sich als Apostel Franz Liszts fühlen durfte, mußte dessen Werk auslöschen, diesen ehrwürdigen Verein, der 76 Jahre lang mit Erfolg eine würdige Repräsentation der deutschen Musik bewirkt hatte. Peter Raabe mußte es sein, der selber 39 Jahre hindurch dem Verein angehört, in ihm entscheidend gewirkt und ihn zuletzt als neunter in einer illustren Reihe von Vorsitzenden geführt hatte. Und doch ist der Präsident vielleicht nie größer und beispielhafter gewesen als in dieser kritischen Situation. Er ist der Belastungsprobe nicht ausgewichen, sondern er hat das Gewicht seiner Persönlichkeit und seiner Popularität in die Wagschale geworfen im höheren Interesse der musikpolitischen Notwendigkeiten. In solchen Augenblicken bewähren sich wahre Führernatur und alle jene Eigenschaften, die unsere nach hartem Gesetz geformte Zeit verlangt. Die hohe Warte, die Raabe hier bezog, die ihn auch dieses Ereignis im Zusammenhang mit den großen Entwicklungen unseres Kulturlebens sehen und darstellen und ihn die Brücke zu Neuem und Zukünftigem schlagen ließ, hat ihn in der Ausübung seines Amtes Schritt für Schritt geleitet. Und sie hat bewirkt, daß Raabe zu den wenigen gehört, die von ihrem Amt nicht erdrückt worden sind. Mag es auch hin und wieder Schatten über ihn geworfen haben: sie haben sein Charakterbild nur vertiefen und zur letzten Plastik ausformen können.

Es ist noch nicht an der Zeit und hier wäre auch nicht der Ort dazu, die Verdienste Peter Raabes um die Reichsmusikkammer und deren Entwicklung unter seiner Führung zu beurteilen. Seine Amtstätigkeit ist ja noch längst nicht abgeschlossen, und der Rückblick vom jetzigen Zeitpunkt aus würde kein klares Bild ergeben können, da die Hälfte der Amtszeit von Kriegsjahren ausgefüllt wird, die hier wie überall von organisatorischen und technischen Hemmungen begleitet waren. Es hat in den 6 Jahren der kritischen Situationen noch mehr gegeben, in denen sich das Vertrauensverhältnis zwischen der deutschen Musikerschaft und ihrem Präsidenten zu bewähren hatte. Die organisatorischen Grundlagen der Kammer haben Wandlungen erfahren, die Raabe sicher nicht immer voll mit seiner Überzeugung decken konnte, die er aber vollziehen mußte, weil sie durch den Zwang der Umstände veranlaßt wurden; innere Auseinandersetzungen kamen zum Austrag, die an das taktische Vermögen und die bessere Einsicht des Präsidenten hohe Anforderungen stellten. Demgegenüber tritt die positive Entwicklung der Kammer stark in den Vordergrund. Sie spiegelt sich in den regelmäßig erscheinenden Amtlichen Mitteilungen, die das innere Leben und die praktische Arbeit des Kammerapparats laufend widerspiegeln. Wer dabei den Eindruck gewinnen sollte, daß an großen entscheidenden Ereignissen nicht gerade Überfluß geherrscht und die Tätigkeit sich überwiegend im organisatorischen Tageslauf erschöpft habe, der verkennt die Art der Funktion, die solchen Institutionen auferlegt ist. Er unterschätzt vor allem aber das Maß von Arbeit, das sich gerade hinter diesem Tageslauf verbirgt. Es liegt auf der Linie einer durchaus organischen Entwicklung des Kammerwesens, daß sie allmählich aus dem Zustand des Aufbaus und der Planung, also aus dem dynamischen Stadium mit seiner stärkeren äußeren Bewegtheit, in das ruhigere Stadium der stabilen, zweckgerichteten Wirk-

ſamkeit geführt hat. Dieſe Wirkſamkeit ſoll nicht auf der revolutionären Linie liegen, ſondern der Konſolidierung dienen. Die dynamiſche Funktion iſt auf die miniſteriellen Inſtanzen übergegangen, womit der Kammer der Raum freigegeben worden iſt für ihre Weſensaufgabe der organiſatoriſchen und ſachlichen Betreuung des Berufsſtandes und des Sachgebietes. Dieſe Aufgabe iſt freilich nur ſelten geeignet, in der Öffentlichkeit Aufſehen zu erregen oder von ſich reden zu machen. Sie erfordert Arbeit, die ſich nach innen richtet und auch am kleinſten Ertrag ihr Genügen findet. In Peter Raabes Amtszeit iſt dieſe innere Konſolidierung und die Hinwendung der Kammertätigkeit zu ihrem eigentlichen Aufgabenkreis Schritt um Schritt vorwärts gegangen. Das weitgeſpannte Betreuungsgebiet iſt organiſatoriſch geordnet worden, die einzelnen Fachſchaften haben ihre Gliederung, die Landesleitungen und Ortsmuſikerſchaften ihre Form erhalten. Innerhalb der Fachſchaften hat ſich der Grundſatz der Tiefen- und Breitenarbeit Geltung verſchafft. Die Betreuung und Förderung des Nachwuchſes durch Stipendien und durch Kontrolle von problematiſchen Ausbildungseinrichtungen wie z. B. der Lehrlingskapellen, die Sicherung des Beſtandes der Kulturorcheſter, die Lenkung der Unterhaltungsmuſik, die berufsſtändiſche Erfaſſung, Fortbildung und Umſchulung der Privatmuſikerzieher, die Neuerweckung der Hausmuſikpflege — das ſind nur einige der Gebiete, auf denen ſichtbare Erfolge erzielt worden ſind. Der Präſident hat hier wie überall ſeine perſönliche Initiative, ſein Temperament und ſeine reiche Erfahrung mit nie erlahmender Energie eingeſetzt, und nur der Eingeweihte weiß, welche Unſumme von Arbeit, von Denkkraft und Zeit dadurch abſorbiert wurde und wird. In unzähligen Reiſen, Reden und Aufſätzen iſt ſeine Einflußnahme ſpür- und greifbar geworden, und ſo iſt er zu einem Inbegriff jenes Perſönlichkeitsbildes geworden, das eingangs dieſer Zeilen entrollt wurde. In der kleinen Gruppe von Männern, die heute nicht nur als Künſtler allein, ſondern als Führer, Anreger und Geſtalter an der Spitze des deutſchen Muſiklebens ſtehen, nimmt Peter Raabe den Rang eines Prototyps ein. Muſiker von Natur, Künſtler durch und durch, aber mehr als das kraft ſeiner hiſtoriſchen und wiſſenſchaftlichen Bildung, kraft der Schlagkraft ſeines Denkens ſowohl als auch ſeines geſprochenen und geſchriebenen Wortes, ein kritiſcher Kopf mit durchdringendem Verſtand, energiegeladen und ſchwungvoll, beſeelt von lauterſtem Wollen, erfüllt von Ethos, mannhaft und entſagungsbereit, unbeirrbar in ſeinem Verantwortungsgefühl und unerſchütterlich in ſeinem Glauben an die Würde unſerer Kunſt — ſo iſt er endlich zu einem Meiſter der Organiſationsführung geworden, der im Dienſte an der Allgemeinheit den Sinn letzter Lebenserfüllung gefunden hat.

So grüßen wir den Siebzigjährigen im Gefühl herzlicher Verehrung und aufrichtiger Dankbarkeit. Und dieſer Gruß ſoll keineswegs nur eine ſachliche Ehrenbezeugung ſein, ſondern auch ein Anliegen menſchlicher Sympathie. Es ſpricht für die Größe des Mannes, wenn im hochgeſpannten Rhythmus der Leiſtung die warme Menſchlichkeit nicht verkümmert. Peter Raabe hat ſich ſein gütiges und klares Menſchentum durch alle Anfechtungen und Enttäuſchungen hindurch bewahrt. Wen er als Sachdiener nicht überzeugt hat, den hat er als Menſch bezwungen. Und wo Überzeugungstreue und der Ernſt der Argumente verſagten, da hat ſchließlich erlöſender Humor geholfen. So haben Leiſtung und Charakter einen Vollklang ergeben, der ebenſo intereſſant harmoniſiert wie reich inſtrumentiert iſt. Unter dem Namen Peter Raabe wird er in die Geſchichte unſeres Muſiklebens eingehen. Von dem Manne aber wird es heißen: Sein Wirken hat bleibende Frucht getragen und es hat ein Vorbild geſchaffen. Der Segen, der auf ihm liegt, möge fortzeugen in die Zukunft der deutſchen Muſik, die er mit heraufgeführt hat!

Aus Peter Raabes Kindheit.

Der ſpäter erſcheinenden Biographie entnommen.

Von Alexandra Carola Griſſon, Berlin.

Die Geburtsſtunde Peter Raabes fiel mit einem großen Naturereignis zuſammen. Der Himmel in jener Winternacht des 27. November 1872 war ſtrahlend bewegt, und alle dieſe leuchtenden Bewegungen ſchienen wie mit himmliſchem Taktſtock von unſichtbarer Hand geleitet. — — — „. . . auf einem dieſer Abendwege“, ſo beſchreibt der Freiburger Pſychiater Alfred E. Hoche das kosmiſche Geſchehen, „wurde ich Zeuge des unerhört grandioſen Stern-

ſchnuppenfalles vom 27. November 1872; etwas Ähnliches habe ich nie wieder erlebt. Der Himmel wurde durchquert von leuchtenden Streifen in allen Abſtufungen von Weiß über Gold bis Rot, die ſo dicht geſät waren, daß ich den Verſuch des Zählens ſofort aufgab; dazwiſchen ſchwebte auf dem dunklen Hintergrunde ein immer erneuter, flimmernder goldener Staub, den die Meteore auf ihrer Bahn zurückließen; es war wie der Schluß eines feſtlichen Feuerwerks, wenn alle aufgeſparten Raketen auf einmal losgelaſſen werden. Das Seltſamſte an der Erſcheinung war die völlige Lautloſigkeit, die inſtinktiv zum Anhalten des Atems drängte. Sehr viel ſpäter habe ich feſtgeſtellt, und die Heidelberger Sternwarte hat es mir beſtätigt, daß ich die Reſte des aufgelöſten Bielaſchen Kometen geſehen hatte, die in dieſer harmloſen, aber gewinnenden Art unſere Erdenbahn kreuzten."

Unvillkürlich wird man angeregt, aus dieſem Ereignis Schlüſſe zu ziehen für den Lebensweg Peter Raabes. Er iſt einer klaren Linie vergleichbar, die ſenkrecht nach oben führt. Was ein Menſch auf dieſer Erde erreichen kann, hat dieſe ſtarke, aus dem Zeitgeſchehen nicht wegzudenkende Perſönlichkeit erreicht, — erreicht aus eigener Kraft, im bewußten Streben, alle in ihm wurzelnden Fähigkeiten bis zur Grenze des Möglichen zu entfalten.

Die Geburtsſtadt Peter Raabes iſt Frankfurt an der Oder, — die gleiche Stadt, in der auch Heinrich von Kleiſt, Franz von Gaudy und Anton von Werner geboren ſind. Das alte, tapfere Frankfurt erlitt im Laufe der Jahrhunderte unzählige Befehdungen; ſo wurde u. a. 1813 die Oderbrücke von den Franzoſen niedergebrannt. Heute führt eine breite, herrliche Brücke über den Fluß, und die Frankfurter ſind mit Recht ſtolz darauf.

Als Peter Raabe viele Jahre nach dem Tode ſeiner Mutter die Vaterſtadt aufſuchte, an der Marienkirche vorbeiging, wo er als Halbwüchſiger das Orgelſpiel erlernt hatte, an dem ehrwürdigen Rathaus hinaufſah, was über dem ſpäteren noch das älteſte Wappen von Frankfurt an der Oder zeigt (den Hahn im Tor mit den zwei Türmen rechts und links und dem darüber ſchwebenden Fiſch an der Angelrute — zum Wahrzeichen, daß Frankfurt an der Oder ehemals eine Fiſcherſiedlung geweſen war), — da erblickte der durch die Stadt Wandernde unter den vorübereilenden Menſchen nirgends ein vertrautes Geſicht. Doch einer erkannte ihn, begrüßte ihn wie am erſten Tage der Begegnung: das war ſein Fluß, — ſeine alte Oder. Der Tränen, die ihn bedrängten, ſchämte ſich Peter Raabe nicht. Seine Oder hatte ihn wieder aufgenommen, — er war heimgekehrt.

Peter Raabe wurde als ſechſtes und letztes Kind ſeiner Eltern geboren. Zwei Brüder verſtarben im frühen Kindesalter. Sein Vater hieß Hermann Julius Carl Raabe, geboren am 5. Februar 1840 in Magdeburg. Er war Maler und Bühnenbildner und wurde als ſolcher an das Stadttheater zu Frankfurt an der Oder berufen. Überlebt haben ihn ſeine Zeichnungen, Aquarelle und Entwürfe. Die einzelnen Blätter zeugen von hoher Künſtlerſchaft und verraten auch auf architektoniſchem Gebiet ein beachtliches Können. Während Hermann Raabe ſich in den Zeichnungen noch mit ſeinem Temperament zurückzuhalten ſcheint, fällt auf allen Aquarellen und Guaſchmalereien ein geradezu leidenſchaftlicher Bewegungsdrang auf. Kühn und glühend ſind die Farben geſetzt, ſtark im Rhythmus die Pinſelſtriche; die feurige Phantaſie aber iſt gebändigt von einer wundervollen formalen Beherrſchung. Die gleichen Elemente finden wir im Sohne wieder als Charakteriſtikum des ſpäteren Dirigenten Peter Raabe. Und es iſt dabei ganz gleichgültig, ob der Vater Maler war, der Sohn Muſiker iſt; denn das Weſenhafte aller Künſte iſt in einem Nenner gebunden!

Die Natur Hermann Raabes war ſorglos, beweglich und heiter, gerecht, gütig und liebevoll. Zärtlich liebte er ſeine Familie und hielt es auf den notwendigen Studienreiſen nie lange aus. Vielleicht ahnte er ſeinen frühen Tod. Ein heimtückiſches Leiden ließ ihn eine Kuranſtalt nach der anderen aufſuchen. Sein letztes Lebensjahr verbrachte er in Schleſien. Der fünfjährige Sohn Peter mußte beſtändig um ihn ſein; anders hätte der Vater die Sehnſucht nach Hauſe nicht ertragen. Am 6. Juli 1878 ſchloß dieſer edle Mann für immer die Augen. Er ruht im Raabeſchen Erbbegräbnis auf dem herrlichen alten Friedhof in Frankfurt an der Oder. Sein letztes Lebensjahr iſt zugleich die einzige Erinnerung, die dem Sohn geblieben iſt. Er trägt ſie wie eine fröhliche, lang ausgedehnte Ferienzeit in ſeiner Seele. Nie wieder wurde ihm dieſe Sorgloſigkeit, nie wieder ein ähnliches Behütetſein.

Eine Mutter mit vier kleinen Kindern ſteht allein dem Lebens- und Unterhaltskampf gegen-

über. Aber sie nimmt alles auf sich, ohne Zagen. Sie besitzt pianistische Fähigkeiten, sie wird Klavierstunden geben, — und sie besitzt darüber hinaus noch mehr: ein starkes und tapferes Herz.

Friederike Louise Emilie Pauline Raabe, geb. Flesche, wurde am 27. Juni 1834 in Riga, der schicksalhaften Stadt, geboren. Gestorben ist sie am 16. März 1897 in Frankfurt an der Oder. Erschütternd, wie ihre Lebenskraft gerade so lange ausreichte, bis ihr jüngstes Kind, der Sohn Peter, seine erste Stelle als Kapellmeister gefunden hatte. Wie außerordentlich schwer das Leben für die Mutter war, verbarg sie vor ihren Kindern. Sie hatte eine ganz reine Seele und ein fast kindliches Gemüt. Fast immer war sie heiter, nur nachts in ihrem Bett weinte sie manchmal. Der kleine Peter teilte mit seiner Mutter das Zimmer; was er noch mit ihr teilte, war die gleiche seelische Keuschheit. Weinte die Mutter, so stellte er sich schlafend, aber ihre einsamen Tränen brannten sich als erster Schmerz in sein Herz ein, vertieften seine kindliche Liebe zu einer ehrfürchtigen Liebe. Nie fiel das Wort „Geld" im Raabeschen Hause, nie wurde von Not gesprochen; wurde aber mal eine Klavierstunde abgesagt, dann war's doch gleich ein Ausfall für fünf Menschenleben, so gering auch das Honorar gewesen sein mag.

Pauline Raabe war so angesehen bei ihren Mitbürgern, obwohl sie eigentlich mit niemand verkehrte, also auch nicht das hatte, was man „Beziehungen" nennt, — daß, als sie von ihrem nächsten Verwandten um alles Geld gebracht wurde, das sie ihm anvertraut hatte, ihre Forderung aus dem Bankerott dieses Verwandten anerkannt wurde, obgleich sie nicht eine Zeile über die Auslieferung dieses Geldes an den Verwandten besaß, keine Quittung, keinen Schuldschein, nichts! Aber dem Wort dieser makellosen Frau glaubte selbst die Gläubigerversammlung in einem Konkursverfahren!

Als Peter Raabe 1927, also 30 Jahre nach dem Tode der Mutter, einmal in Frankfurt an der Oder mit einem Berliner Orchester konzertierte, gab man hinterher ihm zu Ehren ein Essen, bei dem viele Reden gehalten wurden. Immer wieder kam die Sprache auf seine Mutter und ihr bewundernswertes Pflichtbewußtsein, ihre Tatkraft und ihre Güte. Peter Raabes Tochter war dabei mit einer Freundin, die sie aus Aachen mitgebracht hatte. Voll bewunderndem Staunen sagte diese zu ihr: „Was muß Deine Großmutter für eine Frau gewesen sein, daß man heute noch so von ihr spricht!" —

Unverändert wie vor 70 Jahren steht in Frankfurt an der Oder am Stiftsplatz Nr. 2 Peter Raabes Geburtshaus. Es ist ein einfaches Eckhaus mit schlichten, beruhigenden Fassaden und wohltuend großen Fenstern. Wie oft mag die Mutter an einem dieser Fenster gestanden haben, um dem Gatten zuzuwinken! Ihre Ehe muß recht glücklich gewesen sein. Wohl weil beide einander schon als Kinder kennen gelernt hatten (beide waren in Magdeburg aufgewachsen, wo Paulinens Vater lange Zeit am Theater als Schauspieler tätig war), verband die Eheleute auch noch das Unlösliche gemeinsamer Kindheitserinnerungen. Aber diese Welt sank nach dem Tode des Gatten einsam in die Seele der Hinterbliebenen zurück. Nur in den stillen Stunden, die sie täglich in der warmen Jahreszeit mit ihren Kindern auf dem Friedhof verbrachte, mag sie den alten Bildern nachgeträumt haben. Waren die Gräber von ihr gewartet worden (auch die beiden früh verstorbenen Geschwister Peter Raabes liegen dort), dann saß sie auf einer Bank nahe der Ruhestätte und ergänzte im kühlenden Schutz der Baumkronen ihre von Sorgen und Anstrengungen müde gelaufenen Kräfte, während die Kinder sich sorglos und munter auf den Wegen dieses idyllischen Gartens der Vergänglichkeit tummelten. Daß sie es konnten, war das Werk ihrer Mutter, die damit Unvergängliches in die jungen Seelen hineinlegte.

Und selbst wenn alle ihre Kinder eines Tages auf einer anderen Ebene wieder mit ihr vereint sein werden, so wird sie doch in den Herzen der jüngeren Menschen weiterleben, — weiterleben in denen, die durch Bande des Blutes oder des Geistes mit ihr verbunden sind! Denn das ist das Wunderbare, einem unverletzlichen Gesetz unter- und übergeordnet, wie wesenhaftes Leben, frei geworden vom Stofflichen, zu tiefsten und beglückendsten Begegnungen im Unsichtbaren führen kann, — ja wie gerade von diesen Begegnungen ein Licht ausgeht, reiner und nachhaltiger als von denen in den Bereichen des noch irdisch Verflochtenen.

Von keiner Quelle, die sich durch Gestein und Erdreich empordrängt, ließe sich vorausahnen, wie breit und wie lang sie ihr Strombett ausdehnen würde. Und ebenso steht es mit dem Baumschößling. Wer wüßte hier letzte Form und Gliederung zu bestimmen? Ruht es nicht im

gleichen göttlichen Geheimnis und wartet auf feine Entfaltung? Dennoch ift aus dem Kinderantlitz gar manches Wefenhafte herauszulefen, und Form und Strahlung der einzelnen Gefichtsfelder deuten oft ziemlich ausgeprägt die geiftige und charakterliche Richtung feines Trägers an. Auf Peter Raabes Knabenbild fällt die hohe klare Stirn auf. Sie fteht ganz im Einklang mit den hellen mutigen Augen, mit der geraden Linie des Nafenrückens, dem lebensvollen energifchen Mund und mit dem von Gemüt und Verftandeskräften gelenkten Kinn. Sehr wach ift diefes Geficht; ein kämpferifcher und freiheitsliebender Geift kündet fich in ihm an.

Die Umwelt des Knaben ift befreit von jeder Enge. Das Kleinkind geht zunächft in den Kindergarten zu „Tante Lina", während der ältere Bruder und die zwei älteren Schweftern fchon fchulpflichtig find. Im Kindergarten geht es ebenfo fröhlich wie befinnlich zu. Hier wird gefungen, werden Kreisfpiele gemacht, lernen die kleinen Hände Gefchicklichkeit üben. Vorgelochte einfache Mufter auf Lefezeichen und Aufklebeblättchen für Kalender und Merkbüchlein werden mit farbigen Fäden beftickt. Die Kleinften ziehen bunte Glasketten auf und die befonders Geduldigen flechten kleine Deckchen aus getönten Glanzpapieren. Höhepunkt aller kindlichen Glücksempfindungen aber ift, wenn „Tante Lina" in ein Schüffelchen mit Waffer eine Hand voll Erbfen hineinfchüttet. Am nächften Tage find fie weich und gefügig geworden und laffen fich auf Drahtftäbchen aufreihen. Zu welchen Wunderwerken aber kann man diefe zufammenbiegen! Neben finnvollen Zeichen wie Sterne, Kreuze, Buchftaben, dazu beftimmt, vom Licht der Weihnachtskerzen geweiht zu werden, entftehen allerlei praktifche Behältniffe: Körbchen und Trühlein, ja fogar ein kleiner Ziehwagen mit zwei Rädern und einer Deichfel. Ift alles forgfam zufammengefügt, dann holt Tante Lina das umjubelte Schaumgold hervor; und nun darf jedes Kind mit einem Pinfel feinen felbftgefertigten Gegenftand golden beglänzen, wobei es von jener feligen Verzauberung durchflutet wird, die allein in der Kindheit als Gnadengefchenk ausgeteilt wird und der wir fpäter nur noch in fehnfüchtiger Rückerinnerung nachträumen.

Friedrich Klofe.

Zum 80. Geburtstag des Komponiften am 29. November 1942.

Von Wilhelm Zentner (im Felde).

Friedrich Klofe entftammt einem altbadifchen Beamtengefchlechte. Doch fchon feinen Vater Karl Klofe drängte es zum Künftlerberufe: er wollte Maler werden. Da fich indes die Eltern feinem Wunfche widerfetzten, trat der junge Mann in die öfterreichifche Armee ein, der er zuletzt als Hauptmann im Stabe Radetzkis angehörte. Nach feiner Verheiratung blieb Karl Klofe feiner badifchen Heimat treu. In Karlsruhe wurde ihm am 29. November 1862 in Friedrich der Stammhalter geboren.

In der badifchen Refidenz wuchs der Knabe heran in der Obhut eines treuforgenden, künftlerifch angeregten Elternhaufes. Der Dichter Scheffel ging hier ein und aus. Die erfte Bekanntfchaft mit der Mufik hatte das Kind dem Gefang und Klavierfpiel der Mutter zu danken. Ihr früher Tod verdüfterte mit erften Schatten die unbefangene Heiterkeit der Knabenjahre. Dies Erlebnis mag es denn auch gewefen fein, was den jungen Klofe zum erften Male die Stimme jenes „Dyfangeliften" vernehmen ließ, den er fpäter in feiner Tondichtung „Das Leben ein Traum" als Künder unfroher Botfchaft befchworen hat.

Die entfcheidenden künftlerifchen Erlebniskerben fchlagen eine Aufführung des „Lohengrin" im Karlsruher Hoftheater fowie der Bachfchen „Matthäus-Paffion", die Klofe, der im Knabenchore mitfingt, glühender Begeifterung voll in fich aufnimmt. Der Wunfch erwacht, eigenes Erleben in tonfchöpferifcher Geftalt auszufprechen. Allein dem Autodidakten mangelt es zunächft am nötigen Rüftzeug. Letzteres follte ihm der damals in der Refidenz hochgefchätzte Vincenz Lachner reichen. Jedoch gleich feinem in München wirkenden Bruder Franz war diefer Mann ein Gegner jener Neutöner, für die fein Schüler fich erwärmte. Erft als Felix Mottl 1881 nach Karlsruhe kam, ward dem jungen Mufikbefliffenen jener Freund und Berater, deffen er bedurfte. Im Jahre 1882 erlebt Klofe die Uraufführung des „Parfifal" in Bayreuth. Mottl war es auch, der auf Anton Bruckner als den geeigneten Lehrmeifter hinwies. Freilich konnte

dieser Vorschlag nicht sogleich befolgt werden, da sich Klose zunächst auf der Universität Genf einer allgemeinen Gesamtausbildung widmete. Zugleich genoß er den musikalischen Unterricht Adolf Ruthhardts, der insbesondere für die Vervollkommnung in der Kunst der Fuge ertragreich ward. Genf bringt dann auch mit der Uraufführung der sinfonischen Dichtung „Loreley" den Namen des annoch unbekannten Tonkünstlers an die Öffentlichkeit. Allein der Erfolg, dessen sich das Werk erfreuen darf, trübt den selbstkritischen Blick des Schöpfers mitnichten. In einem Augenblicke, da mancher minder Unbestechliche sich bereits Meister gedünkt hätte, drängt es Klose, noch einmal Schüler und Neubeginner zu werden: nun eilt er nach Wien zu Bruckner. Nicht weniger als drei Jahre, von 1886—1889, währen diese „Lehrjahre".

In dieser Zeit formt sich, allerdings ohne Bruckners Wissen, der es bekanntlich nicht schätzte, wenn sich seine Schüler während der Studienzeit kompositorisch betätigten, das erste große Werk, die Messe in d-moll. Der Tod des als Mensch wie als Künstler gleichermaßen verehrten Franz Liszt weckte den Gedanken eines musikalischen Dankopfers. Und als solches, nicht als Zeugnis dogmatisch gebundener Glaubenstreue, will die großangelegte Schöpfung verstanden sein. In ihrer bewußt unliturgischen Haltung verlangt sie nach dem Konzertsaal. Aus dem Messetexte leuchtete dem Komponisten „ein unerschöpflicher Reichtum für die musikalisch-poetische Ausdeutung" entgegen. Drei Jahre lang schuf der Künstler an der Messe, der er später noch drei weitere Teile hinzufügte. Bei einem Meister von der selbstkritischen Strenge Kloses darf es wohl als erlaubt gelten, bei der Gesamtwertung des Werkes sich der Worte seines Schöpfers zu bedienen: „So gelang denn etwas, das ich auch heute noch für ein achtbares Opus halte. Es darf sich frischer Erfindung, gediegener Arbeit, prägnanter Gestaltung rühmen, strahlt Wärme aus und klingt gut".

Ein inneres Gesetz in Kloses Schaffen will es, daß zwischen hochragenden Gipfeln idyllische Senken und Täler ruhen, die jedoch keineswegs als reine Entspannungsmusik zu werten sind. Denn auch an ihnen zeigt sich der Künstler mit dem ungeteilten Einsatz schöpferischen Ernstes beteiligt. Mag der Meister auch im stillen Kämmerlein mancherlei „Parerga" geschaffen haben, der Öffentlichkeit hat er stets nur bekannt gemacht, was seinem Verantwortungsbewußtsein wesentlich und beziehungsvoll dünkte. Nichts in seinem Gesamtwerk ist Frucht des Zufalls oder einer bloßen Laune Kind. So möchte man schon um des Gegensatzes zu dem vergeistigten Ernst der Messe willen das irdische Gepränge des „Festzugs" oder die Kleinpoesie des Duos „Elegie" nicht missen.

Ein Sinnbild vom Lose des Geistigen in der Welt, den ewigen Widerstreit von Stoff und Seele zu gestalten — danach zielt die Kernabsicht der sinfonischen Dichtung „Das Leben ein Traum". Immer wieder hat romantisches Lebensgefühl um die Bewältigung dieser Problemkreise gerungen. Auch Klose wird davon gefesselt. Der erste Satz, in seinem klarlinigen Aufbau der Sonatenform angenähert, zeigt den mit ungebrochenen Kräften dem Daseinskampfe entgegenschreitenden Jüngling, seine ersten Siege und Niederlagen. Im zweiten erschließt sich das Reich der Liebe vom ersten keuschen Werben bis zu den Flammenstürmen lodernder Leidenschaft. Doch bleibt von allen Wonnen zuletzt nur ein verschwebender Glanz — ein Traum. In neue Daseinsfehde stürzt sich darauf der Liebesenttäuschte. Allein auch hier wird ihm, so nah er sich ihnen wähnte, nicht Sieg und Triumph. Und nun keimt der Gedanke, dies Leben der Qualen zu verneinen. Einschnittlos wächst der dritte Satz in den letzten hinüber. Bald läßt sich die Sprechstimme des „Dysangelisten" vernehmen: Leben, Lieben, Kämpfen, Wirken — alles nur ein Traum. Umwuchert vom Schlinggerank der Erinnerungsmotive erklingt nun als Melodram Bahnsens Gedicht „Finale". Später kündet ein Frauenchor, „aus weiter Ferne tönend" und nur von der Solobratsche umspielt, von Nirwanas Wonnen. Schon scheint sich der Held dem Überirdischen zu vereinen, ohne des Todes Schrecken zu fühlen, da muß er noch einmal, gleich Amfortas in Wagners „Parsifal", ins Leben zurück. In aufwärtsstrebenden Harmonien wird schließlich die Kraft des letzten Entschlusses errungen, eine Pause und dann das Niederwuchten eines mit Tamtamklang umpanzerten Forteschlages: Leben und Traum sind zu Ende.

Entscheidender wohl als der pessimistische Einschlag reizte den Komponisten der tragische Ernst, den Dramatiker in Klose der jähe Zusammenprall der Gegensätzlichkeiten. Man hat



Friedrich Klose

Geboren 29. November 1862



Troja



Am Strand von Ithaka

Bühnenbilder zu Hermann Reutter „Odysseus“

Entwurf Helmuth Jü gens
für die Uraufführung im Frankfurter Opernhaus

den vielbeschrieenen „Pessimismus" der Tondichtung dadurch zu entkräften versucht, indem man den Endsinn von „Das Leben ein Traum" in einen Sieg des Geistigen über die Materie umzudeuten strebte; gewiß, dem eignet viel Einleuchtendes. Allein mich dünkt, ein vollkommen „pessimistisches" Kunstwerk sei überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit. Denn jede Gestaltung setzt das Positivum des Schaffensdranges, das Bejahende der Schaffensfreude voraus, während ein rein verneinender Künstler folgerechterweise auch diese als Quell neuer Qualen ablehnen müßte!

Nach den Wiener Studienjahren bekleidete Klose eine Zeitlang die Stellung eines Theorielehrers in Genf und hielt sich abwechselnd in Wien, Karlsruhe und Thun auf, um schließlich in Montreux hauptsächlich der Verwirklichung eines neuen Planes zu leben. Es entstand „Ilsebill". Der Inhalt des Märchens, auf das Klose von seinem Vater aufmerksam gemacht worden war, zählt zu den Urstoffen der Menschheit. Ilsebill, die sich nicht damit begnügt, in kurzer Frist aus einer armen Fischersfrau Großbäuerin, Ritterfrau und gar Bischof zu werden, sondern in der Maßlosigkeit des Begehrens sogar nach der Allmacht des Schöpfers die Hände reckt, ist sie nicht ein Sinnbild des in seiner Übersteigerung zum Sturze verurteilten menschlichen Wollens? Schlummerte in dem Stoffe, ihn für Klose noch anziehender zu machen, nicht zugleich ein Stück geheimer Künstlertragik? Sein Schwager Hugo Hoffmann lieferte dem Komponisten nach dem Entwurfe von Hauptmann Karl Klose ein vorzügliches, bühnenwirksames Buch.

Als „dramatische Sinfonie" hat der Schöpfer sein Werk bezeichnet. Und eine solche ist es genau in dem Sinne, wie „Das Leben ein Traum" ein Drama in sinfonischer Form darstellt. Nicht die Freude an romantischer Verwirrung der Begriffe hat Klose zu dieser Betitelung veranlaßt, sondern im Gegenteil die klare Erkenntnis, daß sich die zwar eigenartige, aber natürlich erwachsene Form der „Ilsebill" nicht eindeutiger kennzeichnen ließe. Zugleich war damit ein deutlicher Trennungsstrich zwischen sich und jenen Wagnernachahmern gezogen, die die „ewige Melodie" des Meisters zu kurzatmigem Themengestammel hatten verkümmern lassen. Wahrhaft großartig wirkt die innere und äußere Steigerung des Dramas. Das erste Bild bedient sich lediglich der Saiteninstrumente, im zweiten, der „körperlichen Welt", gesellen sich Hörner und Holzbläser hinzu. Die Welt des Rittertums verlautbart sich sodann in den kompakten Klangmassen des Blechs sowie des füllenden Schlagzeugs; im Kirchenakte ergreift endlich die Orgel das Wort, Posaunen und Glocken ergänzen den nunmehr zu vollster instrumentaler Stärke angewachsenen Orchesterpart. Felix Mottl leitete die 1903 im Karlsruher Hoftheater stattfindende Uraufführung; leider hat sich „Ilsebill" trotz großer anfänglicher Erfolge nicht so auf den deutschen Bühnen zu behaupten vermocht, wie es das Werk seinem musikalischen wie ethischen Tiefgang gemäß verdiente.

1906/07 wirkte der Meister als Kontrapunktlehrer am Konservatorium in Basel, dann holte ihn der getreue Mottl als Nachfolger L. Thuilles an die Akademie der Tonkunst in München. Mit „Präludium und Doppelfuge" für Orgel und mit dem „Streichquartett in Es-dur", dem „Tribut in vier Raten entrichtet an Seine Gestrengen, den deutschen Schulmeister", erbrachte Klose den Nachweis, daß es ihm ein Leichtes war, den „Programmatiker", auf den ihn die schlagwortfrohe Kritik bereits geeicht hatte, jederzeit im „absoluten" Musiker untergehen zu lassen. In der „Wallfahrt nach Kevlaer" erstand ein Melodram größten und kühnsten Stils, der „Festgesang Neros" schwelgt sich in glühenden Klangfarben aus, von hoher und herber Geistigkeit erfüllt sind die „Fünf Gesänge von Giordano Bruno", Kloses wertvollste Gabe auf dem Gebiete der Liedlyrik.

Vermochte schon „Ilsebill" von der engen und liebenden Naturverbundenheit ihres Schöpfers zu zeugen, so offenbart „Der Sonne Geist" Kloses kosmisches Bekenntnis. Auch in diesem, als Krönung seines Gesamtschaffens gedachten Werk bedient sich der Komponist zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten eines bedeutenden Vokal- und Instrumentalparts. Dabei ist die ganze Schöpfung im Grunde nur auf zwei Hauptthemen gegründet, die, dem Gesetze steter Um- und Weiterbildung untertan, jene Herzpunkte abgeben, denen der gesamte Reichtum dieses phantastischen Tongedichts entquillt. Wundervoll die Symbolik der Orgelpunkte als Gleichnis des Allewigen in der Natur, während das Vergängliche in einer unerhört gestuften Polyrhythmik darüber hinkreist.

1919 legte der Meister sein Münchener Lehramt nieder und lebt seitdem in der Schweiz. Untätig ist er, wenn er sich gleich verschworen haben soll, nie mehr eine Note zu schreiben, keineswegs geblieben. Davon zeugt sein Buch „Meine Lehrjahre bei Anton Bruckner", gleich bedeutend als ausführlichste Gewähr über Bruckners Lehrmethode wie als Kultur- und Zeitspiegel Wiens ausgangs der 80er Jahre. Die kleine Schrift „Bayreuth" streitet in prachtvoll kämpferischer Haltung Schulter an Schulter mit dem wesensverwandten Hans Pfitzner für die Reinerhaltung des Wagnerschen Musikdramas vor modischer Entstellung. Vielleicht schenkt uns außerdem der 80. Geburtstag Kloses langversprochene „Lebenserinnerungen", an denen der Meister seit geraumer Frist arbeiten soll.

Leute, die ein leidiges Klassifizieren und Rubrizieren nicht lassen können, sind schnell bei der Hand, Kloses Name in den Zettelkasten „Neuromantik" zu stecken. Als Klangschöpfer wird der Meister oft neben Richard Strauß genannt. Allein so zutreffend der Vergleich in gewissen Einzelheiten zu sein scheint, er enthüllt mehr noch den grundlegenden Unterschied: Strauß ist ein ausgesprochener Künder des Diesseitigen, ein letzter Sproß des üppigen bayerischen Barocks und seiner verschwenderischen Formen- und Farbenfülle; Klose, der herbere Alemanne, dagegen findet sein Reich im Jenseitigen, dessen Glanz durch alle seine Schöpfungen bricht. Und deshalb kann es nicht verwundern, wenn Friedrich Klose weniger ein großes „Publikum" als vielmehr eine treue Gemeinde besitzt. Ist er doch einer jener Künstler, die in ihrem Eigensten gesucht sein wollen. Nur wer nach Tiefe trachtet, wird ihn finden!

Kunst und Staatsform*).

Von Friedrich Klose, Lugano-Muralto.

Was die Verspottung monarchischer Zustände anbelangt, so lag sie mir völlig fern, hätte sich doch, entsprechend vergröbert, das Erlebnis des jungen Komponisten statt in einer Residenz gerade so gut in einem demokratischen Milieu zutragen können, in welchem Falle nur wahrscheinlicherweise aus dem Intermezzo tragico-comico eine tragedia-comica, oder eine commedia-tragica geworden wäre.

Nicht so einfach läßt sich die Untersuchung über den Zusammenhang künstlerischer und staatlicher Einrichtungen abtun, indem zum Verständnis, daß das Wohl der Kunst in hohem Maße von den im Staate herrschenden Verhältnissen abhängt, die Analogie von Kunst und Staat als Organismen nachzuweisen ist. Ich begebe mich im Verfolg dieser Sache auf ein Gebiet, das ich am wenigsten gern betrete, dasjenige der Politik, glaube aber, auf diesem Umwege manches zum Verständnis dessen beibringen zu können, was ich im weiteren über musikalische Dinge zu sagen haben werde, zumal, wenn ich hoffen darf, den Leser für das Problem soweit zu interessieren, daß er sich zu eigener Beschäftigung damit angeregt fühlt und das, was meine Ausführung schuldig bleibt, von sich aus ergänzt.

Deutschland hat sich bis jetzt von Frankreich darin unterschieden, nicht nur eine Metropole, sonderen deren eine ganze Anzahl zu besitzen dank seiner förderalistischen Staatsverfassung. Ich maße mir kein Urteil an, wie weit, oder ob überhaupt der Dezentralismus in politischer Hinsicht ein Glück bedeutet, jedenfalls ist er für die kulturelle Entwicklung Deutschlands eines gewesen. Man denke an Weimar, München, Meiningen und, was speziell lyrisch-dramatische Kunst anbelangt, an Karlsruhe zu Mottl's Zeiten. An den genannten Orten waren es — das muß selbst der Antimonarchist zugeben — die Fürsten, die aus innerem Interesse, manchmal wohl auch aus Eitelkeitsgründen — was für das Endergebnis gleichgültig ist — Wissenschaft und Kunst kräftig förderten, indem sie durch eine offene Privatschatulle es ermöglichten, Männer von Bedeutung an leitende Stellen zu berufen, und ihnen die zu einem gedeihlichen Wirken erforderlichen Kompetenzen einräumten. Gewiß wußten auch reiche Industriestädte Kapazitäten ersten Ranges zu gewinnen und waren dabei in der Lage, ihnen finanziell das Gleiche, ja vielleicht mehr als mancher kleine Potentat zu bieten. Was aber diesen bürgerlichen Anstellungen den fürstlichen gegenüber stets als Nachteil anhaftete, war, daß sich mit ihnen nicht die Privilegien und das Ansehen verbunden fanden, die, hoheit-

*) Aus Friedrich Klose, „Meine Lehrjahre bei Anton Bruckner" (Regensburg 1927).

licherseits beschirmt, den genialen, ungewohnte Bahnen einschlagenden Mann auf hervorragendem Posten vor dem Dreinreden Unberufener schützen, dem er unter Museums-, Schul-, Sitten-, Volksbildungs- und weiß der Himmel welch wohllöblichen Gevatter-Kommissionen ähnlicher Art ausgesetzt ist. Goethe's kulturelle Mission hätte sich nie in gleichem Maße erfüllen können ohne die ihm durch die Munifizenz Karl August's verliehenen außerordentlichen Befugnisse in exzeptioneller Stellung.

Ich schreibe diese Zeilen nach der großen Umwälzung, die der November 1918 Deutschland gebracht hat. Nun liegt es mir absolut fern, in jedem der verschwundenen Höfe ein verlorenes Paradies der Kultur zu beweinen, indem durchaus nicht immer und überall allerhöchste Protektion ein Segen war. Das allgemeine Fazit aber bleibt gleichwohl, daß das förderative monarchische Reich mit seinen zum Teil politisch bedeutungslosen, gerade darum aber auf den Ruhm geistiger Superiorität erpichten kleinen Höfen der Boden für das Gedeihen der Wissenschaften und Künste gewesen ist.

Insbesondere an den Künsten, die vermöge ihrer sinnefälligen Wirkung vor allem geeignet sind, höfischer Prachtentfaltung zu dienen: an Architektur, Malerei, Kunstgewerbe und Musik zeigte sich dies.

Hof und Luxus sind unzertrennliche Begriffe. Ein Hof, der sich keinen Luxus gestatten will oder kann und sich ausschließlich um Staatsgeschäfte bekümmert, die gewissenhafte Beamte ebenso gut, wenn nicht besser zu erledigen imstande sind, hat keine Existenzberechtigung; denn für niemanden gilt der Grundsatz „noblesse oblige" so sehr als für Fürsten, niemand ist in gleichem Grade verpflichtet, über das schlechterdings Notwendige hinaus sich im allgemeinen Interesse der Beschaffung derjenigen Güter anzunehmen, die als Luxus in des Wortes edelster Bedeutung dem Leben erst höheren Wert verleihen.

Die Künste sind Luxus in diesem Sinn und sollen es bleiben, müssen deshalb aber auch davor bewahrt werden, selbst ihre Subsistenzmittel aufzubringen oder gar als Einnahmequelle zu dienen. Jeder Kunst, die sich hierzu gezwungen sieht, droht die Einbuße ihrer Göttlichkeit!

Daß viele Potentaten — ich rechne zu ihnen nicht in letzter Linie die Päpste der Renaissance — dies begriffen, ihren außerpolitischen Verpflichtungen Rechnung getragen und sich dadurch dauernd um die Menschheit verdient gemacht haben, davon berichten unzählige herrliche Monumentalbauten und Denkmäler, wertvolle Gemäldegalerien, Sammlungen jeglicher Art, reich subventionierte Theater und vieles andere, das einzig und allein „fürstlicher" Freigebigkeit die Entstehung, beziehungsweise seine Existenz verdankt.

Muß in Anbetracht dessen zugegeben werden, daß die Wissenschaften und die Künste unter dem Schirm der Höfe nicht schlecht gefahren sind, so drängt sich die Frage auf: wird Deutschland auch als Republik der Mittelpunkt germanischer Kultur und damit deren Hüter und Förderer bleiben; oder, um die Frage zu verallgemeinern, ist überhaupt die republikanische Staatsverfassung der Boden, auf dem das Kulturleben zu höchster Blüte gedeihen kann?

Die Antwort lautet „nein" und „ja"; „nein" für die demokratische, „ja" für die aristokratische Republik.

In der demokratischen herrscht die Masse, worunter die Objektivation der durch Brutalisierung der Individualität hochgekommenen Unpersönlichkeit zu verstehen ist. Die Unpersönlichkeit aber muß auf Nivelierung ausgehen und bekämpft darum jede Art von Prominens, die ihrerseits sich nicht veranlaßt fühlt, einen Ort aufzusuchen, wo der Durchschnittsmensch, der Schmarotzer und der Tagedieb, ja sogar der moralisch Minderwertige Männern und Frauen von Tatkraft, Intelligenz, ethischer Größe und geistig schöpferischer Potenz gleichgestellt und das ganze Leben von vornherein zu Sterilität verurteilt ist.

Die Demokratie ist das Eldorado des Untermenschentums, wo aber dieses seinen Samen ausstreut, sprießen keine kulturellen Früchte; solche gedeihen nur, wo das Übermenschentum den Boden bestellt.

Nun hat für viele der Begriff „Übermenschentum" einen ähnlich übeln Beigeschmack wie für den Mann aus dem Volke das Wort „Aristokratie". Der Grund liegt in der Unkenntnis des Sinnes dieser Begriffe, den klar zu machen der Demokrat sich wohlweislich hütet.

Was ist unter „Übermenschentum" zu verstehen? — Antwort: der Zustand, den der ideal

Gesinnte im edeln Wettstreit mit seinesgleichen durch Überwinden des menschlich Allzumenschlichen und durch ständiges Arbeiten an der allumfassenden Vervollkommnung seines Ichs erstrebt.

Was besagt der Begriff „Aristokratie?" — Wörtlich übersetzt: Herrschaft der Besten.

Ich frage nun: Kann ein vernünftiger Mensch im Trachten nach Vervollkommnung solcher Art und in einer Herrschaft derjenigen, die als die Vorzüglichsten sich erwiesen haben, etwas Verwerfliches, Gemeingefährliches finden; muß da nicht der Horror vor Übermenschentum und Aristokratie geradezu den Verdacht erwecken, man wolle keine Vervollkommnung, wolle keine Führung der Besten!

Der Demokrat kann es auch nicht wollen, denn da beim Streben nach Vervollkommnung im gedachten Sinn die Verschiedenheit der geistigen und ethischen Veranlagung und damit die Unvernunft der Gleichheitstheorie offenkundig würde, und mit einer Herrschaft der Besten dem Volke die Augen aufgehen müßten, welch toller Wahnsinn es gewesen, jedem, der vor einundzwanzig Jahren in die Welt gesetzt worden, Mitbestimmung in Staatsangelegenheiten zugebilligt zu haben, sähe sich alsbald der Demokrat seiner auf Borniertheit und Materialismus gestützten Macht beraubt. Es diktiert ihm darum allein schon die Selbstbehauptung, der dummen Plebs Übermenschentum und Aristokratie als greuliche Popanze hinzustellen.

Dem entgegen wird der wahre Volksfreund der feurige Anwalt des Übermenschentums und des Prinzips der Aristokratie sein, erkennt er doch in beidem Energien, die eine stete Bewegung nach aufwärts auslösen, wie sie letzten Endes allein dem Leben Sinn verleiht. Diesen begreifen zu lehren, Vertrauen zu wecken zu denen, die in ihrer intellektuellen und ethischen Überlegenheit die starken Schwingen besitzen, jedweden, der Befreiung sich erkämpft aus der Kerkernacht des Materialismus, emporzutragen in Lichtwelten beglückenden geistigen Schauens, — darin erblickt der wahre Volksfreund seine Sendung. Daß aber, wer für Übermenschentum und Aristokratie eintritt, kein Reaktionär, sondern ein Protagonist segenbringenden Fortschrittes ist, das erhellt die obige Deutung jener beiden Begriffe, mögen dies auch der aufgeblasene Philister, der am Gewohnten klebende Durchschnittsmensch und der auf seine proletarische Gesinnung pochende arbeitscheue Neidhammel nicht zugeben in der instinktiven Furcht, den Boden unter den Füßen zu verlieren, wenn dem einen seine Selbstgefälligkeit, dem andern die liebe Ruhe und dem dritten sein Materialismus genommen würde durch das Aufkommen einer Lehre, die nur noch sittliche und geistige Vorzüge anerkennt und die Umwertung aller morsch gewordenen Werte fordert.

Hat hieraus sich die Unvereinbarkeit von Demokratie und Übermenschentum aufs evidenteste erwiesen, so ist klar, daß eine Verbindung des Übermenschentums mit der Aristokratie nicht nur praktisch denkbar ist, sondern auch, daß eine Verfassung und eine Herrschaft im Sinne desselben schlechthin Postulate dieser Staatsform sind.

Allerdings darf man auch hier von einer solchen Obrigkeit nur dann einen heilsamen Einfluß auf den Allgemein-Zustand erwarten, wenn ihr gewisse absolutistische Kompetenzen eingeräumt werden.

Ich sehe entrüstete Blicke auf mich gerichtet, als befürworte ich die Tyrannis. — Nichts weniger als das. — Hat man sich doch eine Obrigkeit der Übermenschen aus Aisymneten, d. h. aus Männern vorzustellen, die als die anerkannt Besten von den geistig und ethisch Mündigen des Volkes mit dem Führeramt betraut werden und das Ansehen der Adelshoheit dadurch genießen, daß sie den kleinlichen, am Materiellen hängenden Menschen, den Egoisten in sich überwunden haben und Priester einer Religion geworden sind, deren erstes Gebot lautet: Glaube dich in deinem Streben nach Vervollkommnung nie am Ziele, lebe, leide und sterbe für dein und deiner Mitbrüder ethisches Wachstum, erwarte weder vor noch nach deiner Auflösung irgendwelchen Lohn, sondern begnüge dich ein für allemal mit dem Bewußtsein, nach besten Kräften dem Ideal der Wahrheit und inneren Schönheit gedient zu bahen.

Ist, frage ich, von einem Areopag solcher Art Mißbrauch der Machtstellung zu befürchten? Liegt nicht gerade darin, daß diejenigen, aus welchen er sich zusammensetzt, selbst Ringende nach immer höherer Vervollkommnung sind, die sicherste Gewähr für ein auf wohlmeinender Strenge und weiser Milde aufgebautes Regime, das weniger durch Furcht vor Strafe, als durch das Beispiel der Charakterstärke, Opferbereitschaft und hohen Taten der Führer die Menge von sittlichem Wanken, Pflichtversäumnis und Übeltun abhält.

Nun bleibt, wie gesagt, selbst die erlesenste Obrigkeit außerstande, segensreich für das Allgemeinwohl zu wirken, solange wir ihr nicht das Recht einräumen, unser Geschick ganz nach ihrem besseren Wissen zu leiten, welches Recht, soll es nicht illusorisch sein, die Sicherstellung gegen jedes Dreinreden und Dreinregieren voraussetzt. Diese Sicherstellung nun aber ist es, die sich ohne das Korrelat gewisser absolutistischer Kompetenzen, nicht denken läßt. Daß es sich dabei um eine Machtvollkommenheit handelt, die auch nicht im entferntesten etwas mit einem Absolutismus wie beispielsweise dem zaristischen seligen Angedenkens oder seiner verbesserten Auflage dem sowjetischen gemein hat, das dürfte jedermann klar geworden sein; und was die Furcht vor einer Monopolisierung solcher Machtstellung oder vor irreparabeln Mißgriffen der Führer anbelangt, so möge man bedenken, daß nach den Grundsätzen des Übermenschentums Befugnisse, welcher Art sie auch seien, nicht allein nie das Reservat einer bestimmten Gesellschaftsklasse werden können, sondern auch dem Besten nur solange zuerkannt bleiben, als nicht ein noch Besserer größeres Anrecht auf sie erworben hat.

Ziehen wir aus all dem die Folgerung, so gelangen wir zu der Erkenntnis, daß ein im Prinzip der Aristokratie verankerter Absolutismus ungeachtet seiner Vereinbarkeit mit dem monarchischen Staatsgedanken die republikanischste, freiheitlichste Verfassungsform ist, sofern man den Begriff „Freiheit" nicht mit Fessellosigkeit identifiziert und so deutet, daß jeder, wie es der Traum des waschechten Demokraten ist, tun darf, was ihm beliebt, sondern darunter die auf Selbstzucht, will sagen, auf Emanzipation von der Sklaverei der tierischen Instinkte beruhende unmittelbare Willensbestimmung durch das Gesetz der Vernunft versteht. Und noch ein Weiteres wird offenkundig: daß die absolutistische Aristokratie die einzige Staatsform ist, die dem Individuum ermöglicht, alle seine guten Eigenschaften zur Geltung zu bringen und dadurch zur Hebung des allgemeinen Sittlichkeits- und Bildungsniveaus, das heißt, zum wahren Fortschritt das Seine beizutragen.

Ein solcher Fortschritt gründet sich auf neue ethische und geistige Werte. Werte dieser Art aber schafft nie die Masse, sondern immer nur der aus ihr hervorragende Einzelne: das Genie, — der Übermensch.

Hiervon dünkt mich, müsse in erster Linie der Künstler überzeugt und darum Bekenner des absolutistisch-aristokratischen Prinzips sein. Findet dieses doch kaum irgendwo so scharfen Ausdruck als in der Kunst, die rücksichtslos die Irrlehre von der Gleichberechtigung Aller zu Schanden macht, mit glühender Geißel den frechen Eindringling aus ihrem Heiligtum vertreibt und nicht ruht, bis sie dem Würdigsten zum Siege verholfen hat. Die Kunst ist die unermüdliche Kämpferin für das Übermenschentum!

Unvermerkt sind wir dem Eingangsthema des Kapitels wieder näher gekommen, nachdem die Frage, ob das republikanische Deutschland, überhaupt die republikanische Staatsverfassung der Boden ist, auf dem das Kulturleben zu höchster Blüte gedeihen kann, einen Exkurs auf das Gebiet der Politik veranlaßt hat.

Wir sind dabei zu der Erkenntnis gelangt, daß grundsätzlich in der Demokratie alles, in der Monarchie und in der absolutistisch-aristokratischen Republik dagegen nichts einer hohen geistigen Entwicklung entgegensteht.

Damit aber hat auch die Frage, welche Perspektive sich den Wissenschaften und den Künsten im neuen Deutschland eröffnet, ihre Beantwortung gefunden. Sie werden sich erholen, wieder aufblühen und ihre frühere dominierende Stellung in der Kultur einnehmen, wenn erst einmal die absolutistische Aristokratie als die einzige an Statt der Monarchie mögliche Staatsform erkannt und in ihren Maximen dem einzelnen in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Aber auch dann noch wird sich manches mit der Monarchie Verschwundene als Verlust fühlbar machen: so der Wettstreit, wie er zwischen den einzelnen Fürsten als Förderer geistigen Schaffens bestanden und insbesondere auf die Qualität reproduktiver Kunstleistung einen bedeutsamen Einfluß ausgeübt hat.

In jeder Art von Kunst aber bedeutet Qualität alles!

Soll nun nicht in der reproduktiven Kunst, die am direktesten erzieherisch auf die Allgemeinheit einwirkt, ein qualitativer Niedergang eintreten, so muß, was der Rivalität kunstsinniger Potentaten zu verdanken gewesen, ersetzt werden durch gemeinschaftlichen Opfersinn, den sei-

ner Beſtimmung nutzbar zu machen, wiederum einzig und allein der Einſicht der Führer zu überlaſſen iſt.

Vorweg aber hat das große Säuberungswerk ſtattzufinden, das deutſches Land von einer Rotte ethiſch verkommener, in Poeſie, Malerei und Muſik machender, meiſt jüdiſcher Spekulanten befreit, die die noch immer verworrenen Verhältniſſe dazu benützen, auf Koſten echter Kunſt und wahrer Künſtlerſchaft ihre Talmi-Ware in Umlauf zu ſetzen.

Tröſte man ſich nicht damit, daß die Zeit Weizen und Spreu ſcheidet; daß das Echte beſtehen, das Scheinhafte vergehen und das künſtleriſche ἄριστος ſchließlich triumphieren wird, ſondern tragen wir ſelbſt nach Kräften dazu bei, den Unwürdigen das Handwerk zu legen, bevor durch ſie ſchwer wieder gut zu machender Schaden angerichtet worden und der Streiter für Wahrheit und Schönheit ſeinen Wunden erlegen iſt ohne die Früchte ſeines Sieges genoſſen zu haben.

Aber auch, wo keine anormalen Verhältniſſe herrſchen, kann die Kunſt zu vollem Erblühen nur dann gedeihen, wenn ſie, in ihrem abſolut-ariſtokratiſchen Weſen erkannt, dieſem entſprechend gewürdigt, gehegt und gepflegt wird, wobei das Eine nie vergeſſen werden darf, daß für ſie das Beſte immer gerade gut genug iſt.

Wie wenig aber ſich bis zum heutigen Tage dieſe Einſicht durchgerungen hat, dafür zeugen neben vielem anderen unſere Kunſt-Erziehungs-Inſtitute.

Drei Briefe von Friedrich Kloſe an Auguſt Stradal

veröffentlicht durch Frau Hildegard Stradal, Schönlinde.

München, den 10. Nov. 12.
Gallerieſtraße 35 a

Lieber Freund Stradalus.

Es war meiner Frau und mir eine große Freude, wieder einmal etwas vom Perlenpaar zu hören, nur hätten wir gewünſcht es möchten lauter gute Nachrichten ſein, und haben darum ſehr bedauert von einer Krankheit zu vernehmen, die Dich im Sommer befiel. Hoffentlich haſt Du Dich von ihr wieder gründlich erholt und kannſt Dich mit voller Kraft den neuen Arbeiten widmen.

Das Bild von Dir und Deinem Reitpferde iſt ein Idyll, das in der äußerſt ſtimmungsvollen und künſtleriſch feinen Wiedergabe, an der, um eine Kritikerphraſe zu gebrauchen — Deine verehrte Gattin ſich noch übertroffen hat, von entzückendem Liebreiz iſt. Vielen Dank dafür!

Seit 15. Oktober ſind wir wieder in München, nachdem das Miniſterium meinem Wunſche, mindeſtens dreimonatliche Ferien zu haben, entſprochen hat. Freilich, gefaulenzt habe ich in dieſer Zeit nicht, vielmehr benutzte ich das regneriſche Wetter dazu die Partitur eines neuen Chorwerkes fertigzuſtellen, das in 4 Wochen hier ſeine Uraufführung erleben wird. Es benennt ſich „Ein Feſtgeſang Neros" und iſt auf große Beſetzung, auch des Orcheſters, angelegt. Ich habe ſogar ein Inſtrument verwendet, das ſich meines Wiſſens noch in keiner Partitur vorfindet, eine B a ß flöte, von deren eigenartigem Klang ich mich bei einer Vorführung durch den Erfinder, einem Italiener, habe einnehmen laſſen.

Ein großer Erfolg war vor acht Tagen meinem Es-dur-Streichquartett in Leipzig beſchieden, der dadurch ſeine Bekräftigung fand, daß Peters das Werk ſofort unter ſehr günſtigen Bedingungen für mich ankaufte. Überhaupt mehren ſich derzeit meine Aufführungen, nur Wien, wohin ich anläßlich einer ſolchen gerne einmal ginge, will nicht anbeißen.

Meine Schweſter befindet ſich gegenwärtig auf einer Konzertreiſe, ob ſie aber jemals unſere Orgelfuge wird ſpielen können, iſt ſehr fraglich, da ſie ihrer kranken Augen halber die Stücke ihres Programms durch ſich-vorſpielen-laſſen auswendig lernen muß, was bei der Compliciertheit der Orgelfuge mit kaum zu überwindenden Schwierigkeiten verbunden wäre.

Und Du, lieber Freund, trittſt Du denn gar nie mehr öffentlich auf? — Du wäreſt der Berufenſte unſer Opus bekannt zu machen!

Alles Gute, Dir und Deiner lieben Frau nebſt den herzlichſten Grüßen von uns Beiden, insbeſondere von Deinem alten

F. Kloſe.

Locarno - Muralto, 18. Juli 1929.

Lieber Freund!

Nachdem wir seit unserer kurz vor ihrem Ende noch durch einen Pneu-Defekt verzögerten Heimkehr viel an unser schönes, leider nur kurzes Zusammensein*) mit dem „Perlenpaar" gedacht haben, brachte die heutige Morgenpost Deine „Liszt-Erinnerungen". Ich habe diesen mit solchem Heißhunger entgegengesehen, daß ich sie — es ist jetzt halb 4 Uhr — bereits bis zur Hälfte verschlungen habe. Daran ist zunächst das Thema, dann aber auch Deine vortreffliche Bearbeitung desselben schuld. Wie mich schon Deine Bruckner-Aufzeichnungen von den ersten Zeilen an in ihren Bann zogen, so auch jetzt Dein neues Buch. Mit ihm lieferst Du einen wertvollen Beitrag zur Erweckung weiteren Interesses für einen der Größten, aber in seiner Größe noch lange nicht Erkannten, die je gelebt. Du hast Dir dieses Buch aus der Seele geschrieben, und darum wird es auch Eindruck machen auf alle, die nicht verhärteten Gemütes sind.

Freilich gibt es deren heute mehr als Menschen mit einem das Große erfassenden Herzen. Darunter hat in einer noch weniger verrohten Zeit schon unser Meister gelitten, und wir haben das Pech in einer Epoche noch viel schlimmeren geistigen und seelischen Aufstandes unsere Tage zu beschließen. Wenn aber ein Liszt trotz aller Ungunst sich nun schon bald ein halbes Jahrhundert über das Ende seiner Erdenlaufbahn hinaus behauptet hat, so dürfen wir beruhigt sein, daß er zu den Unsterblichen gehört.

Seien wir dankbar, im Geiste unserer Großen aufgewachsen zu sein und beglückende Stunden mit Gleichgesinnten verleben zu können, wie es neulich beschieden war

Eueren Euch herzlich grüßenden und noch schönen Aufenthalt im Schweizerlande wünschenden Freunden

Friedrich und Tilde Klose.

*

Locarno - Muralto, 16. März 1930.

Liebe und verehrte Frau Stradal!

Aufs tiefste erschüttert vernehme ich vom Hinscheiden Ihres lieben Gatten. In Worten auszudrücken, welchen Schmerz mir diese Trauerkunde bereitet, bin ich nicht fähig; ich kann nur sagen, daß der Heimgang dieses herrlichen Freundes das Einsamkeits-Gefühl, das unsereiner in der dem Idealen so fremd gewordenen heutigen Welt empfindet, noch vermehrt. War der zur ewigen Ruhe Eingekehrte doch einer von denen, die unter den Lebenden zu wissen, eine innere Stärkung verlieh, einer der Echten, die die Standarte des Schönen, Großen, Wahren hochhielten, einer von den immer seltener werdenden Außerordentlichen, die ihren Mitmenschen ein leuchtendes Beispiel geben in der Verehrung des Göttlichen. Diese Eigenschaften in sich vereinigend verkündete August Stradal den hohen Geist Liszts und die tiefe Seele Bruckners und wies hiermit, ein treuer Gurnemanz, den Weg zum Gral.

Daß mir beschieden war, dem Edlen persönlich nahe zu treten und durch mehr denn vier Jahrzehnte seine beglückende und bereichernde Freundschaft genießen zu dürfen, dafür werde ich meinem Schicksal ewig dankbar sein. Denn welch teuere Erinnerungen an und durch ihn schließen diese Jahre ein: Augusts prächtiges Spiel in Konzerten und im intimen Kreis, die gemeinsamen Abende mit Bruckner in der Schwemm bei Gauß, den 13. März des Jahres 1886, da ich den greisen Meister Liszt, von seinen Lieblingsschülern Stradal und Göllerich geleitet, in Goldschmidts Salon eintreten sah, Begegnungen mit August da und dort, zuletzt unser Wiedersehen am Gestade des Vierwaldstättersees mit dem Abschiede unter den verklärten Klängen des Bruckner'schen Streichquintetts. Wer hätte damals gedacht, daß der Händedruck, den wir hier noch wechselten, der letzte sein werde.

Und nun soll ich mich an den Gedanken gewöhnen, nie mehr dem lieben Freunde zu begegnen? — Doch, es lebt ja sein Werk; wir besitzen das künstlerische Vermächtnis des Von-unsgegangenen. Die Früchte seines arbeitsreichen, dem Schönen und Wahren gewidmeten Lebens! — Aus diesem seinem Werke heraus wird das Bild des Entschwundenen unverblichen zeitlebens mir entgegenblicken, wie es als das eines höchster Verehrung würdigen Menschen und Künstlers im Gedächtnis aller derer haften wird, die unseres Sinnes und Wesens sind. Und so

*) In Brunnen am Vierwaldstättersee, wo sich die Freunde auch zum letzten Male begegneten; mein Mann starb wenige Monate darauf. H. St.

bleibt uns denn im bitteren Leid ein Trost, den das Dichterwort ausspricht, daß „niemals stirbt, was Menschenkraft im Geist und in der Wahrheit schafft".

Glauben Sie aber nicht, liebe Frau Stradal, daß ich darüber des schweren Verlustes vergesse, den Sie mit dem Hinscheiden Ihres lieben Gatten erleiden. An diesem Ihrem Verluste nehmen meine Frau und ich innigsten Anteil, der Tiefe der freundschaftlichen Gefühle entspringend, denen für alle Zeiten unserseits versichert sein zu wollen, wir Sie bitten.

In treuem Gedenken, herzlichst Friedrich Klose.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Sommerkonzerte.

Zum ersten Male veranstalteten die Berliner Philharmoniker im Monat August fünf sommerliche Sinfoniekonzerte unter zumeist jüngeren, in Berlin noch wenig bekannten Dirigenten. Otto Matzerath aus Düsseldorf begann die Reihe mit einer kraftvollen, nach innen konzentrierten Ausdeutung von *Beethovens* „Erster", in manchen Partien bereits auf den späteren Beethoven abgestimmt. Matzerath arbeitet sehr sorgfältig und überlegt, dabei lebendig und zeitbewußt. Eine ehrliche Freude war die künstlerische Vollendung des Pianisten Hans Erich Riebensahm. — MD Berthold Lehmann aus Lübeck offenbarte bei *Haydn* und *Dvořák* ausgeprägten Sinn für Stil und Farbe in unsentimaler Frische. Er gestaltete zügig, ohne sich übermäßig in Einzelheiten zu verlieren. Ein Wagnis war in der Sommerzeit die Aufführung des kecken Concertino für Klavier und Orchester von *Kurt Rasch* voll reicher klanglicher Kombinationen, mit manchen allzu aufgeregten Aktionen des Schlagzeugs, dargeboten von der vorzüglichen Else Herold. — Im dritten Konzert erschien der Oberspielleiter von Remscheid-Solingen, Horst Tanu-Margraf. Eine Persönlichkeit von bereits gesicherter Erfahrung und absoluter Überlegenheit. Kraftvolle Klarheit in wirkungsvoll angelegten Höhepunkten verbindet sich mit Sinn für intime Feinheiten der Partitur. In *Mozarts* Konzert für Flöte und Harfe aus der Pariser Zeit befriedigten Albert Harzer und Rolf Naumann. — An vierter Stelle ergriff Georg Ludwig Jochum aus Linz den Taktstock zu einem vielseitigen Programm mit *Cäsar Francks* „Psyche", *Haydn*, *Spohr* und *Wagner*. Man darf getrost von Familieneigenheiten der Brüder Jochum sprechen, die sich in der Feinnervigkeit seelischer Schwingungen, in einem gewissen Aesthetisieren (im besten Sinne) voll dichterischer Empfindsamkeit dokumentiert. So lag ihm ganz besonders der poetische Zauber Francks, den Jochum glättend und ebnend behutsam ans Licht hob. Jenny Deuber spielte Spohrs Gesangsszene. — Starken Eindruck hinterließ der Bayreuther Festspieldirigent Richard Krauß, der nicht minder lebhaft gefeiert wurde.

Händels „Rodelinde".

Das erste Opernereignis der neuen Spielzeit war *Händels* „Rodelinde" in der rührigen Volksoper Erich Orthmanns. Im reichen dramatischen Schaffen Händels nimmt das Werk eine Sonderstellung ein dank der ungewöhnlichen Dramatik und seelischen Verinnerlichung. „Rodelinde" ist das Hohelied der Gattentreue, verkörpert in der Gestalt einer langobardischen Königin, die dem gestürzten, angeblich verschollenen Herrscher die Treue wahrt und allen Bewerbungen des staatspolitischen Rivalen Trotz bietet. Bis der Gegner, durch Edelmut entwaffnet, dem Thron entsagt. Beschränkt sich das Formenmaterial der Oper auch fast ausschließlich auf Einzelarien und Rezitative, so bieten sich fesselnde musikalische Eindrücke in der wahrhaft dramatischen Fülle kontrastierender Seelenstimmungen, denen Händel in seiner vielfach typischen Naturverbundenheit sinnig nachspürt. Da rauschen Quellen und säuseln Winde, liedhafte Einfachheit in der Auftrittsarie des totgesagten Königs wechselt mit der harmonischen Modernität einer bewegten Wahnsinnsarie, und die Beziehungen zu Gluck in den Bildern des Gedächtnishains sind ebenso offenbar wie selbst zu Beethoven in der dramatischen ähnlich gearteten „Florestan-Szene" des Kerkers.

Die Regie Carl Möllers war sorgsam, wenn auch nicht kompromißlos. Unstilisiert, ohne barocke Elemente mit naturalistischen Bühnenbauten ist die Bühnenwelt Händels leicht der Gefahr der Verflachung ausgesetzt, wenn es nicht gelingt, die Hoheit und Reinheit des Stils einzig und allein unter Verzicht auf das Auge aus dem seelischen Vermögen des Einzeldarstellers zu entwickeln. So tat der Hörer gut daran, sich allein auf das Ohr zu verlassen und sich von der gediegenen gesanglichen Leistung zu überzeugen, die mit der begabten Helene Höfling, Franz Notholt, Helmut Neugebauer u. a. unter Hanns Udo Müllers geschickter Stabführung tiefgehenden Eindruck hinterließ.

Vorschau auf die Spielzeit.

Eine Reihe von Erstaufführungen und Neueinstudierungen erwartet uns in den drei Berliner

Opernhäuſern. Die „Volksoper“ verſpricht „Arabella“ von *Strauß* in der Münchener Faſſung, „Die Schneider von Schönau“ von *Brandts-Buys, Wolf-Ferraris* „Die vier Grobiane“, „Was ihr wollt“ von *Ludwig Haas.* Das Deutſche Opernhaus kündigt an Neuheiten an: *Graeners* „Schirin und Gertraude“, „Don Juan de Manara“ von *Franco Alfano,* „Dornröschen“ von *Ceſar Bresgen, der* neben H. J. Sobanski einen Opernauftrag erhielt, *Hans Eberts* „Hille Bobbe“, *Schuberts* „Alfonſo und Eſtrella“ und *Dvořáks* „Der Jakobiner“. Die Staatsoper, die ihre Pläne noch zurückhält, hat ſchon vor geraumer Zeit an Neuheiten *Nicolais* unbekannte Oper „Der Verbannte“ (Il Proscritto), *Othmar Schoecks* „Schloß Durande“ und *Theo Mackeben:* „Rubens“ angezeigt.

Das Philharmoniſche Orcheſter hat ſeine Abſichten anläßlich einer Preſſezuſammenkunft bekannt gegeben. Unter den geplanten faſt 50 Veranſtaltungen befinden ſich die großen Konzerte, die Furtwängler mit Vittorio Gui, Anſermet, Edwin Fiſcher und Kabaſta teilt. An Neuheiten begegnen uns auf dem Programm: Sinfonie von *Gerhard Frommel* (Urauff.), *Heinz Schuberts* Hymniſches Konzert, *Frz. Schmidts* Vierte Sinfonie u. a. Ferner dirigieren in Sonderveranſtaltungen je drei Konzerte: Hermann Abendroth (*Heſſenbergs* Klavierkonzert, *Max Trapps* Zweite Sinfonie), Karl Böhm (*Peppings* Sinfonie, *Trapps* Violinkonzert), Eugen Jochum (Erſtaufführungen von *Harald Genzmer, F. von Hößlin, Jan Koetſier*), Hans Knappertsbuſch (*Theodor Bergers* Variationen „Prinz Eugen“), Carl Schuricht (*Robert Schumann-*Zyklus). Unter weiteren Gaſtdirigenten erſcheinen Matacic, Georgescu, Previtali. Das Städtiſche Orcheſter unter Fritz Zaun verſpricht zwölf ſinfoniſche Konzerte, dazu je drei *Beethoven*-Abende und Zeitgenöſſiſche Muſik mit der Uraufführung der dritten Sinfonie von *J. N. David.* Stark in Erſcheinung tritt die Chortätigkeit mit drei feſtlichen Aufführungen des *Verdi*ſchen Requiems, zwei Darbietungen von *Händels* „Feldherr“ und den üblichen Paſſionen. Alle Opernhäuſer veranſtalten Sinfoniekonzerte unter Karajan, Rother und Orthmann. Überreich iſt die Liſte der Kammermuſikabende und Soliſtenkonzerte (zehnjähriges Beſtehen des Fehſe-Quartetts), ſodaß Berlins Muſikleben in der Folgezeit wieder Anregungen vielſeitiger Art vermitteln wird.

*

Mit Beginn des Oktobers ſetzte eine Konzertflut ein, die alle voraufgegangenen Jahre weit übertraf. An manchen Abenden fanden 8—10 Veranſtaltungen ſtatt, bis zu zwanzig Konzerten konnte man an einem einzigen Sonntag zählen vom Vormittag durchgehend bis zu den ſpäten Abendſtunden. Beſuchte man beiſpielsweiſe das Mittagskonzert der Fachſchaft Komponiſten, ſo war man um vier Uhr in der Alten Garniſonkirche, wo Johannes Stehmanns trefflicher Oratorienverein zum ſiebzigſten Geburtstag ſeines Leiters eine gediegene Darbietung des *Verdi*'ſchen Requiems begann. Eine Stunde ſpäter traf man am anderen Ende Berlins noch rechtzeitig zum Anfang des Erſten Symphoniekonzertes unter dem bewährten und beliebten Fritz Zaun ein. Um *Walter Niemanns* romantiſches, melodiſches Klavierkonzert mit Streichorcheſter wenigſtens zu Zweidritteln noch mitnehmen zu können in Gieſekings vollendeter Ausdeutung, mußte man den nachfolgenden Beſuch in der Philharmonie um eine Stunde kürzen, wo Bruno Kittel mit ſeinem Meiſterchor *Händels* „Feldherr“ in Stephanis zeitgemäßer Texterneuerung begeiſternd ausdeutete. Und überall überfüllte Kirchen, dichtbeſetzte Säle!

Unmöglich, auch nur einen Teil der Veranſtaltungen beſuchen zu können. Schwer, den Überblick über die weſentlichen Züge des Berliner Muſiklebens nicht zu verlieren. Die Fülle der Darbietungen aber überſtrahlt eine Konzertreihe mit dreizehn Ur- und Erſtaufführungen an drei Abenden, mit denen der hochaktive Fritz Zaun an der Spitze des Städtiſchen Orcheſters die Spielzeit gewiſſermaßen einleitete. Um gleich die Höhepunkte vorwegzunehmen: *Ernſt Peppings* Sinfonie und die uraufgeführte Dritte Sinfonie von *Joh. Nep. David.* Während Pepping mit einfachſten Mitteln unterhaltſame Gedanken eigener Prägung in rhythmiſch beſchwingtem Spiel der Farben ausſpricht, ſtrebt David wiederum in gigantiſcher Architektonik und ſpannungsträchtiger, weiträumiger Thematik nach höchſten Zielen. Kunſtvollſte Verarbeitung, klangliche Eigenheiten, verſchwenderiſche Gedankenfülle ſichern dem formſtrengen, ſehr anſpruchsvollen Werk einen Ehrenplatz in der zeitgenöſſiſchen Literatur. Das Ringen mit dem Tonmaterial iſt erlebnisſtark auch dann, wenn die Härte chromatiſcher Gänge dem Durchſchnittshörer das Verſtändnis erſchwert, dabei ſind die thematiſchen Grundlagen oft überraſchend einfach wie der Beginn des Scherzos mit dem Dacapothema:

(Partitur im Verlag Breitkopf und Härtel)



Davids Neuheit, dem hochverdienten Fritz Zaun gewidmet, errang ſtürmiſchen Erfolg, der anweſende Komponiſt wurde lebhaft gefeiert. Weitere Erſtaufführungen waren *Helmut Degens* ethiſch wertvolle „Hymniſche Feiermuſik“, *Harald Genzmers* klangfreudige, romantiſch gebundene Orcheſterlieder, *G. A. Schlemms* ſtrenge, wertvolle Paſſacaglia-Variationen. Dazu *Theodor Bergers* geiſtvolle Bewegungsſtudie „Capriccio“ und *Wilhelm Malers* gefühlsdramatiſches Violinkonzert, ſowie eine Reihe

von Kammermusikwerken, unter denen die klare Schönheit der erdentrückten „Fantasia und Gigue für Streichquartett“ von *Heinz Schubert* auffiel, fast wie eine Transkription vorbachischer Orgelkunst anmutend.

Der eben erwähnte J. N. David — hat man seinen Namen nicht soeben noch in einem anderen Zusammenhang auf dem Berliner Konzertprogramm gelesen? Richtig — fast hätte man übersehen, daß außer den üblichen Veranstaltungen auch noch die „Berliner Orgeltage“ stattfinden, veranstaltet vom Verband evangelischer Kirchenmusiker. Konzerte bedeutender Künstler mit vieler neuer Orgelmusik und Vokalvorträgen — die in einer anderen Stadt ein Musikfest für sich bedeuten würden. In Berlin aber schätzt man sich glücklich, wenn man wenigstens einer Hauptveranstaltung beiwohnen kann: dem Besuch der Leipziger Hochschulkantorei, die bewundernswerte Leistungen vollbringt, unter Führung von Joh. Nep. David mit eigenen Werken des Dirigenten. In vier Motetten und einem Orgelchoral gewinnt man den Eindruck eigentümlicher Stimmbehandlung, bei aller Freiheit doch stets gefühlsgebunden und in stilvoller Anpassung an den Textgehalt. Nachdenklich stimmt die Gegenüberstellung chromatischer Gänge mit einfachen diatonischen Akkorden, die zumeist dazu dienen, einen sozusagen pointierten Schluß zu bilden. . . .

Die einzigen Ereignisse auf dem Gebiet der Oper waren bisher *Händels* sorgsam inszenierte „Rodelinde“ in der Volksoper und *Graeners* liebenswürdige „Schirin und Gertraude“ im Deutschen Opernhaus. Dieses Idyll voll zärtlicher Verträumtheit und romantischer Melodik ist so voll Anmut und Sommerduft, daß es in seiner Einheit von Wort, Ton und Bild (Benno von Arent in der humorvollen Inszenierung von Hans Batteux) wirklich wie eine „Seifenblase“ wirkt, die der Dichter (nach Ernst Hardts eigenen Worten) „in den blauen Sommerhimmel warf“. Warum sollte man über ein so köstlich luftiges Gebilde nicht ehrlich begeistert sein dürfen?

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 1. Gürzenich-Konzert leitete im vollbesetzten Opernhaus nach altem Brauch mit einem Chorwerk die Reihe der großen musikalischen Veranstaltungen ein: *Verdis*, zuletzt vom Hochschulchor unter Richard Trunk gebotene „Pezzi sacri“, wegen ihrer aus altmeisterlicher Differenziertheit geborenen außerordentlichen Schwierigkeiten mit Recht gefürchtet, kamen unter der sorgsamen Hand GMD Prof. Eugen Papsts, vom Chor der Konzertgesellschaft gesungen, zu makelloser Wiedergabe. *Anton Bruckners* Siebente, mit ihrem ergreifenden Trauermarsch auf Richard Wagner, bewies erneut die besondere Vertrautheit des Dirigenten und seines prächtigen Orchesters mit dem Werkstil dieses Meisters. Mit einer ganzen Fülle setzte das Kölner Kammermusikleben ein: das 1. Rathauskonzert sah das Berliner Streichquartett als hier noch unbekannten Gast. Mit durchgearbeitetem und tonlich ausgefeiltem Vortrag von *Haydns* g-moll-Werk 74, 3, *Brahms'* B-dur-Quartett Werk 67 und *Beethovens* Werk 18, 3, der wohl ersten einschlägigen Schöpfung des Klassikers, umriß es den Kreis der älteren und der romantischen Kammerkunst und erwarb sich zahlreiche Freunde dank seinem diszipliniertem und innerlichen Spiel. Die weitere Reihe dieser, neuerdings ins Leben gerufenen Sonntagnachmittagsstunden wird das einheimische Kunkel-, das Priska-, das Anrath-Quartett, das Kölner Kammertrio, das Mozarteumsquartett aus Salzburg, das Berliner Eckardt-, das holländische Zepparoni-, das Wiener Schneiderhan-, das Berliner Strub- und das Freund-Quartett, sowie das Prager Bläserquintett nach Köln ziehen. Mit einer Morgenstunde in der Hochschule begannen die ebenfalls städt. Orgelfeiern, deren erste Domorganist Prof. Hans Bachem durch Werke von *Bach* (Fantasie c-moll, Choralfantasie „Wenn wir in höchsten Nöten“), *Cäsar Franck* und *Joseph Haas* ausfüllte und zu einem nachhaltigen künstlerischen Erlebnis werden ließ. Das 1. Kammermusikkonzert von „Kraft durch Freude“ hatte als Solisten junge Kölner Kräfte ausgewählt und gab ihnen Gelegenheit, ihre volle Podiumsreife zu erweisen: Gerda Müllmerstedt als Geigerin, Ortrun Kellermann am Klavier und Paul Burgwinkel als Bariton wetteiferten in der Interpretation vor allem romantischer Werke (*Schumann*, *Schubert*), aber auch *Pfitzner*scher Lieder und holten sich lebhaften Beifall. Die neubegründete Gesellschaft für neue Musik kündigt eine Reihe interessanter Abende an, von denen einer dem 50jährigen *Philipp Jarnach*, der andere dem 60jährigen *Karl Hasse* gewidmet ist, während das Frankfurter Lenzewski-Quartett, das Essener Peter-Quartett und andere Vereinigungen Werke von *Noetel*, *Maler*, *Unger*, *Klußmann*, *Fortner*, *Kauffmann*, *Berger*, *Lechthaler*, *Reidinger* und eine *Ottmar Gerster*-Stunde bringen werden. Außerdem ist an einen Heinrich Lersch-Abend mit Vertonungen seiner Gedichte durch Kölner Komponisten gedacht. Das Musikwissenschaftliche Institut der Universi-

tät begann die Arbeiten zu einem Kölner Musikarchiv unter Leitung Prof. Dr. Fellerers, das Dokumente aus 2000 Jahren Kölner Geschichte sammeln und bearbeiten soll.

Im Opernhause erlebten wir die Neueinstudierung von *Smetanas* „Verkaufter Braut" unter der anfeuernden Leitung des jungen Günther Wand und der malerischen Umrahmung des Gastes Walter Gondolf, die sich als recht wirksam erwies. Erich Bormann sorgte für eine lebendige und humorvolle Inszene. *Mozarts* „Don Giovanni' erschien diesmal mit der neuen Übersetzung ins Deutsche, welche Prof. Dr. Georg Schünemann unter Verschmelzung aller bisher versuchten Übertragungen besorgt hat, und die gewisse Härten der an sich wertvollen des Kölners Dr. Anheißer ausmerzt. Die Bühnenbilder des auf tragische Weise in Köln ums Leben gekommenen Alf Björn trugen wieder das Ihre zur Gesamtwirkung bei, wie auch GMD Karl Dammer das Musikalische aufs sorgfältigste betreute. Gen.-Intendant Prof. Alexander Spring führte die Regie. Besuch und Beifall waren gleich erfreulich.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Unter reichster Entfaltung der großen, dem Opernhaus der Stadt Wien zur Verfügung stehenden künstlerischen und szenischen Mittel hat diese Bühne, als besondere Glanzleistung unter der neuen Intendanz von Oskar Jölli, nunmehr auch *Verdis* „Aida" in schön gerundeter Aufführung herausgebracht. Die musikalische Leitung lag in vorzüglichsten Händen: George Georgescu, der Direktor des Bukarester Philharmonischen Orchesters, hatte sie gastweise inne und erzielte mit dem Orchester und einer erlesenen Schar von Solisten, wie mit dem Chor, Wirkungen von bezaubernder Art: in der Sattheit des Streicherklangs, im zartesten gesanglichen Piano ebenso wie in der glanzvollen Stärke der wuchtigen dramatischen Aufgipfelungen. Unter den Einzeldarstellern ist vor allem die Titelpartie in Lucia Bercescu zu nennen; eine voluminöse reizvolle Stimme ist hier im ruhigen Belcanto wie in den Stürmen der Leidenschaft mit sicherster Durchschlagskraft gemeistert. Kein Wunder, daß die Künstlerin einer Gestalt wie der Aida unmittelbarstes Bühnenerleben zu geben wußte. Ähnliches gilt von der Darstellerin der Amneris, Anka Jelacic; auch sie läßt die leidenschaftliche Durchpulstheit der Erscheinung in beseeltem Gesang wie im gewinnenden Spiel überzeugend hervortreten. Josef Gostic, Radames, ist gleichfalls ein Sänger von Format, der den strahlenden Glanz seines sieghaften Tenors in den empfindungsvollen Stellen zu edler lyrischer Weichheit zu wenden versteht. In dem fülligen Baß und der trotzigen Wildheit des Spiels von Alexander Welitsch war Amonasro prächtig verkörpert; von edler Würde, wie stets, Alois Pernerstorfer als Oberpriester und Erich Kaufmann in der Rolle des Königs. August Juresch (als Bote) und Ingrid Heß mit dem schönen Solo im Gesang der Priesterinnen boten in gleicher Weise ihr Bestes. Für die Chorgestaltung gebührt besonderes Lob dem Chormeister Alexander Paul Müller. Dem Ballett war eine große und hervorstechende Aufgabe zugewiesen; vor allem in dem festlichen Aufzug, der in einer Art von Schwertertanz seinen Höhepunkt erreichte; hier hatte der neue Ballettregisseur Herbert Freund eine achtunggebietende Leistung vollbracht. Spielleitung und Bühnenbild trugen das ihrige zur Geschlossenheit der Gesamtleistung bei.

Auch die Staatsoper rüstete zu den bevorstehenden *Verdi*-Feiern, und zwar mit einem neu studierten „Maskenball". Auch für diese Aufführung lag die musikalische Neustudierung und Leitung in den Händen eines unserer bedeutendsten Dirigenten, der zumal als Kenner und Erwecker Verdischer Musik heute unbestritten in vorderster Reihe steht: Dr. Karl Böhm; sein musikantisches Temperament, die geistig überlegene Beherrschung der Partitur sowie des Orchesterapparats, sein stilsicheres Herausarbeiten jeder instrumentalen und vokalen Einzelheit, vor allem aber die fanatische Geltendmachung des schönen Melos, das sind unschätzbare Eigenschaften für die Wiedergabe einer Verdioper vom Format des „Maskenball". Es ist fast selbstverständlich, daß auch die ihm gegenüberstehenden solistischen Kräfte vorbildliche künstlerische Leistungen vollbrachten: so vor allem Hilde Konetzni (Amelia) und Max Lorenz (Richard), neben diesen Elena Nikolaidi (Ulrika) und Alda Noni (Page Oskar), Mathieu Ahlersmeyer (René) und das Verschwörerpaar mit Sigmund Roth und Marjan Rus; Franz Worff (Silvano) neben Hermann Gallos und Egyd Toriff in den kleineren Rollen. Durch das Ballett (in Erika Hankas guter Führung) und den Chor war der Gesamteindruck der Aufführung wirkungsvoll abgerundet. Oskar Schuhs Regieführung paßte sich dem musikalischen Geschehen durchaus an. Auch die Bühnenbilder erheben sich weit über das Hergebrachte: sie lieben den Prunk und lassen dies sogar noch in der Szene des Hochgerichts (mit den kolossalen antiken Säulen) und der der Zigeunerin erkennen, deren „Zelt" einer Art mehrstöckigen Palastes gewichen ist.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte zur

Eröffnung ihrer diesjährigen Orcheſterkonzerte die auf einer Konzertreiſe begriffenen Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabaſta zu Gaſte geladen. Sie ſtellten ſich gleich mit einer Neuheit ein, nämlich mit der „Legende des Prinzen Eugen" von *Theodor Berger,* einem knapp gehaltenen Stück, das weniger auf eigenen Einfällen des Tonſetzers, als vielmehr auf einer, mit ſtaunenswertem Können ausgearbeiteten motiviſchen Ausſpinnung von Themen und Thementeilen des bekannten Liedes fußt. Eine blendende Orcheſtrierung iſt über die Arbeit gebreitet und verleiht den mehr improviſatoriſchen Durchführungen ſtark figurativer Art, die ſich kaum zu eindeutig faßbaren muſikaliſchen Bildern verdichten, leuchtenden äußeren Glanz, der dann am Schluſſe in dem vollen Erklingen des zauberhaft inſtrumentierten Prinz Eugen-Liedes gipfelt. Die ſtarke Wirkung auf die Zuhörer konnte nicht ausbleiben, und der anweſende Komponiſt mußte ſich ſelbſt für den reichen Beifall bedanken. — Daß Kabaſta als Bruckner-Dirigent Hervorragendes leiſtet, hat er bei uns in Wien ſchon in den Zeiten ſeines Aufſtiegs bewieſen; er führte uns diesmal in die erhabene Welt der VII. Sinfonie. Vorher aber gab er uns noch eine beſondere Koſtbarkeit von überirdiſcher Schönheit und Klarheit: in *Regers* „Hiller-Variationen", einem Werk, das gleichfalls in Kabaſtas geiſt- und gemütvoller Ausdeutung die Wirkung nie verfehlen kann. Er und ſein Orcheſter wurden nach jedem der drei meiſterhaft geſpielten Stücke mit wahrer Begeiſterung gefeiert. — Wenige Tage danach begann die Geſellſchaft der Muſikfreunde ihren eigenen Zyklus von Orcheſterkonzerten mit einer alle guten Geiſter der Muſik heraufbeſchwörenden Aufführung von *Beethovens* IX. Sinfonie unter der Stabführung von George Georgescu an der Spitze des Stadtorcheſters der Wiener Sinfoniker. Georgescu, der das Werk bei uns ſchon dirigiert hat, gewinnt zu ihm ein ganz perſönliches Verhältnis; er geht mit liebevollſter Sorgfalt und mit der Sachkenntnis des Erzmuſikers an alle Schönheiten der Kompoſition heran und gibt ihr ſo erneute feſſelnde Ausdrucksgewalt. Er läßt uns im 1. Satz den Titanenkampf des Schöpfers mit erleben, arbeitet im Scherzo mit beſonderer Eindringlichkeit die extatiſchen Stellen heraus; er macht die Gegenſätzlichkeit der beiden, den langſamen Satz beherrſchenden Themengruppen beſonders deutlich, indem er — was leider ſonſt nicht immer geſchieht — den vom Komponiſten klar vorgeſchriebenen Kontraſt der Zeitmaße (Adagio molto gegenüber Andante moderato!) genau beachtet und ſo auch die Verſchiedenheit des Empfindungsgehalts (den doch Wagner in ſeinem berühmten „Programm" uns ſeeliſch ſo nahegebracht hat) ganz beſonders treffend anſchaulich macht; für die Krönung im Schlußſatz hatte der Dirigent ein vorbildliches Vokalquartett (mit Erika Rokyta, Elſe Schürhoff, Joſef Witt und Herbert Alſen) und den mächtigen Chor des Singvereins zur Seite. So gab die Aufführung, bei der alle Mitwirkenden, auch das Orcheſter, mit ſichtlicher Freude dem Dirigenten folgten, Anlaß zu begeiſterten Dankeskundgebungen. — Wilhelm Rolf Heger, dem jungen ſudetendeutſchen Kapellmeiſter, verdanken wir die Aufführung eines hier ſelten gehörten Werkes, nämlich der 2. Sinfonie in D-dur von *Sibelius;* auch dieſes, in der Form balladesk anmutende Werk läßt, wie es dem Weſen des finniſchen Tondichters entſpricht, das Erlebnis nordiſcher Landſchaft ſtark hervortreten und auf die Eigenart der Form beſtimmend einwirken. Heger hat mit dieſem Werk und *Bruckners* „Romantiſcher" den guten Eindruck ſeiner Dirigentenbegabung neu beſtärkt.

Ein Wort beſonderen Dankes gebührt dem Kulturamt der Stadt Wien und der Konzerthausgeſellſchaft für die Veranſtaltung eines Gedenkabendes an den vor zwei Jahren verſtorbenen deutſchen Liedmeiſter *Theodor Streicher.* Da das Lied ſein Hauptſchaffensgebiet war, auf dem er eine Fülle des Wertvollſten und Dankbarſten hinterlaſſen hat, war es begreiflich, daß an dem Abend das Klavierlied ausſchließlich vertreten war. Die denkbar beſten Interpreten, alle mit Streichers Eigenart ſeit längerer Zeit vertraut, hatten ſich dem edlen Zweck dienſtbar gemacht: Hans Duhan mit den innerlich tiefſt erfühlten Liedern auf Dichtungen von Michelangelo und Hermann Heſſe, Luiſe Helletsgruber mit ihrer freundlich hellen Stimme hatte aus den zahlreichen Schaukalliedern wahre Perlen liebenswürdiger und ernſter Lyrik gewählt; Olga Levko-Antoſch bewegte ſich mit der gleichen unfehlbaren Sicherheit der berufenen Geſangsgeſtalterin in heiteren Stükken aus den „Wunderhorn"-Liedern wie in den tiefernſten und ergreifenden auf die ſchönen Texte von Hafis-Daumer. Gerda Ratz-Streicher, die begabte Tochter des Komponiſten, hatte die ſchwierige, aber lohnende Aufgabe, für alle Lieder die mitgeſtaltende Interpretin am Flügel zu ſein, mit bewundernswerter pianiſtiſcher Vollkommenheit und lebendigſter warmer Einfühlung gelöſt. Aus ſolchen Erlebniſſen müſſen wohl alle Zuhörenden die Überzeugung von der Größe des hier in deutſcher Lyrik Geſchaffenen empfangen haben und den Wunſch lebendig fühlen, daß aus dieſem Schatz doch öfters geſchöpft werden möge, als es bislang geſchieht. Wir aber, die wir Streichers Lebenswerk überblicken, dürfen daran die Forderung anfügen, daß auch das übrige, von Streicher Geſchaffene durch Aufführungen der Nation vermittelt werde, die darauf ihr Anrecht hat, — vor allem täte eine Aufführung der „Fauſt"-Szenen not, um das Bild Theodor Streichers zu vervollkommnen und zugleich der Pflicht der Nachwelt zu genügen.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Bücher:

Arnold Schering: „Über Kantaten Johann Sebastian Bachs". 208 S. Rm. 4.—. Koehler & Amelang, Leipzig.

Musikalien:

Joachim Altemark: „Suite alter Militärmusik". Nach 7 handschriftlichen Instrumentalstimmen der bayerischen Staatsbibliothek für Blasorchester bearbeitet. Partitur und 28 Stimmen. Heft 1 der „Volksmusik für Bläser". Rm. 9.60. Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin.

Joachim Altemark: „Zwei altsächsische Fanfarenmärsche". Nach alten Handschriften für drei Trompeten und Pauken, nach Belieben in Begleitung eines Blasorchesters gesetzt. Partitur und 31 Stimmen. Rm. 6,20. Heft 2 der „Volksmusik für Bläser". Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin.

Erich Bruckner: „Ostmärkisches Chorbuch" für gem. Stimmen. I. und II. Teil in zwei Heften. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Kurt Brüggemann: „Der Mutter". Kleine Kantate für Sprecher, Singstimmen und Instrumente nach Versen von Hilde Ebel-Hecker. Part. Rm. 2.50, Chorst. Rm. —.35, Instr.-St. je Rm. —.40. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Carl Czerny: „30 kleine Etüden für den Mechanismus". Werk 849 für Piano, herausgegeben von O. Keller. Rm. 1.50. Edition Cranz, Leipzig.

Wolfgang Fortner: „Sprüche von Josef von Eichendorff" für einen Singkreis zu 3—4 Stimmen. Partitur Rm. 1.20. Willy Müller, Heidelberg.

Gerhard Frommel: „Amorosissima" (Friedrich Nietzsche) für eine Singstimme und Klavier. Rm. 2.—. Willy Müller, Heidelberg.

Gerhard Frommel: „Tag-Gesang" (Stefan George) für tiefe Singstimme und Klavier. Werk 3. Rm. 3.—. Willy Müller, Heidelberg.

Gerhard Frommel: „Vier Gesänge" (Stefan George) für tiefe Singstimme und Klavier, Werk 5. Rm. 3.—. Willy Müller, Heidelberg.

Gerhard Frommel: „Sonate für Klavier", Werk 6. Rm. 4.—. Willy Müller, Heidelberg.

Gerhard Frommel: „Vier Gesänge" nach Gedichten von Baudelaire-George für Singstimme u. Klavier, Werk 16. Rm. 3.—. Willy Müller, Heidelberg.

Theodor Hausmann: „Variationen für Klavier" über das Volkslied „Weißt du wieviel Sternlein stehen", Werk 31. Rm. 2.50. Willy Müller, Heidelberg.

Georg Friedrich Händel: „Festliche Musik". Ouvertüre zur Oper „Xerxes"; „Festmusik". Ouvertüre zum Oratorium „Theodora"; „Märsche für kleine Besetzung". In Neuausgaben für Spiel- und Singgemeinschaften, bearbeitet von Gotthold Frotscher. Rm. 1.60, 1.80 und 2.40. Gg. Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Hanns Heeren: „Neue Flieger-Lieder" mit zwei- bis dreistimmigen Sätzen von Walter Rein. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Hermann Heiß: „O Straßburg". Elsässisch-lothringisches Liederbuch in drei- und zweistimmigem Chorsatz für gleiche und ungleiche Stimmen. Rm. 1.25. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Hermann Heiß: „Heide, Moor und Waterkant". Ein deutsches Landschaftsbild für Blasorchester. Partitur und 31 Stimmen, komplett Rm. 9.—. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

F. Liszt: „Schubert-Lieder". Für Piano zu zwei Händen herausgegeben von Oswin Keller. Edition Cranz, Leipzig.

Fritz Reuter: „Toccata und Fuge in F für Orgel". Rm. 3.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Gustav Adolf Schlemm: „Drei Klavier-Stücke" (Passacaglia und Fuge, Improvisation, Rhapsodie). Rm. 3.—. Willy Müller, Heidelberg.

Karl Schüler: „Der Mütter Liebe". Kantate. Part. Rm. 2.—, Chorpart. Rm. —.30, Instr.-St. je Rm. —.40. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Heinrich Spitta: „Trio für Violinen". Werk 45. Rm. 2.40. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Oswalt Stamm: „Gebet zu Apollo" nach Worten von Dante Alighieri und ein Madrigal und fünf der letzten Sonetten nach Worten von Michelangelo Buonarroti. Franz Jost, Leipzig.

Oswalt Stamm: „Eine Antwort". Zwei Sonette und fünf Madrigale nach Worten von Michelangelo Buonarroti. Franz Jost, Leipzig.

Oswalt Stamm: „Fünf Madrigale und Sonette" nach Worten von Michelangelo Buonarroti. Franz Jost, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Konzert in B-dur für 2 f'-Alt-Blockflöten, 2 Violinen, Viola (oder 3. Violine), Violoncello (nach Belieben) und Cembalo (Klavier). Herausgeg. von Adolf Hoffmann. Rm. 2.—. Heft 21 der „Deutschen Instrumentalmusik für Fest und Feier". Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Fritz Werner-Potsdam: „Wohlauf, Kameraden!" Alte und neue Soldatenlieder für Streicher und Bläser in verschiedenartigster kleiner Besetzung (Klavier nach Belieben) mit einstimmigem Chor. Part. Rm. 3.—, Stimmen je Rm. —.65. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Buch:

ERNST LEOPOLD STAHL: „Mozart am Oberrhein". Schicksalswende in Mannheim. Mit einem Beitrag: „Mozarts Mannheimer Werke" von Wilhelm Petersen. 56 Text- und 40 Bildseiten. Hünenburg-Verlag, Straßburg.

In diesem überaus hübsch und reichhaltig ausgestatteten Buche behandelt der bekannte Theaterwissenschaftler E. L. Stahl, unter Einschluß der kurzen Straßburger Episode vom Herbst 1778, die vier Mannheimer Aufenthalte Mozarts, des siebenjährigen Wunderkindes, des Ein- und Zweiundzwanzigjährigen sowie die letzte Wiederkehr ein Jahr vor dem Tode, in eingehender Darstellung. Vor allem die Mannheimer Zeit von 1778/79 vor und nach der Pariser Reise wird in ihrer Bedeutung als eine Art Schicksalswende bestätigt, die den Vergleich mit Schillers Mannheimer Erlebnissen nahelegt. Ein eindrucksvolles Bild des Mannheimer Musik- und Gesellschaftslebens ersteht in der Schilderung Stahls, die überdies durch den angefügten Bilderatlas mit zahlreichen Erstveröffentlichungen willkommene Verlebendigung erfährt. Eine ausführliche Würdigung wird Mozarts Mannheimer Freundeskreis, den Familien Cannabich, Wendling und Weber, zuteil. Erfreulicherweise wird der Leser auch über deren weitere Lebensschicksale unterrichtet. Mozarts Mannheimer Kompositionen, die nahezu sämtliche unter dem Eindruck von Mannheims einzigartiger, zu europäischer Bedeutung gelangten Musikkultur entstanden sind, unterzieht Wilhelm Petersen einer tiefschürfenden Betrachtung. Die Einreihung eines entscheidenden Lebensabschnittes im Dasein Mozarts in den Zusammenhang der oberrheinischen Kulturentwicklung, die hier bewußt und folgerichtig durchgeführt wird, sichert der Veröffentlichung ihren Wert und Rang in der Mozartforschung.

Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

Musikalien:

für Klavier

ROBERT GEUTEBRÜCK: „Nordische Ballade", Werk 5. Universal-Edition, Wien.

Der 1893 in Wien geborene Robert Geutebrück, ein Schüler von Grädener, Marx und Mojsisovics, gibt mit seiner „Nordischen Ballade" Werk 5 ein schmissiges und effektvolles Konzertstück heldischen Charakters. Trotz dem rauschenden Klaviersatz weist das Stück gut durchgearbeitete Thematik und aufblühende Mittelstimmen auf und überrascht durch manch aparte rhythmische Wendung.

Grete Altstadt-Schütze.

ERNST LUDWIG URAY: „Thema, Variationen und Fuge". Universal-Edition, Wien.

Auf ganz andrer Ebene findet man Ernst Ludwig Uray in einem „Thema, Variationen und Fuge". Ersteres schlicht und und ernst, beinahe etwas düster, inspiriert den Komponisten sich mit leidenschaftlichem Impuls einer aufgelockerten Variationstechnik zu bedienen. So entstanden Stücke voll rhythmischem Witz und Erfindung, aber auch im langsamen Satz voll wahrhafter Tiefe. Schade, daß sich Uray in Nr. 8 einer etwas abgegriffenen Süßlichkeit bedient. Die nicht streng, aber mit kontrapunktischer Gewandtheit durchgeführte Fuge ist mit Geschick zum wirkungsvollen Gipfelpunkt und machtvollen Abschluß geführt (Fugenthema in den Baßoktaven in Gegenüberstellung zum Urthema im Diskant).

Grete Altstadt-Schütze.

HANS HERRMANN: Improvisationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Passacaglia. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Herrmann überträgt in seiner Improvisation über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Passacaglia orgelmäßige Registrierkunst auf das Klavier und bringt so nicht nur aparte Klangeffekte zustande, sondern schafft in der Passacaglia Varianten von unerhörter Schönheit und ein Stück, welches trotz oder gerade wegen seiner formalen Knappheit in plastischer Größe ersteht.

Grete Altstadt-Schütze.

HELMUTH DEGEN: „Konzertmusik in zwei Teilen". B. Schotts Söhne, Mainz.

Virtuose Anforderungen stellt eine 1938 entstandene „Konzertmusik in zwei Teilen" von Helmuth Degen, dem 1911 geborenen Jarnach- und Ehrenberg-Schüler. Fast an den pochenden Nibelungen-Rhythmus Richard Wagners gemahnend, stellt diese Konzertmusik im ersten Teil ein drohend anwachsendes, aufstürmendes und wieder verebbendes Tongemälde dar, das seine Idee ohne Rücksicht auf klangliche Härten, ja Paroxismen, verficht. Der zweite, teils kanonisch durchgeführte Teil geht von ernster, hart gebetteter Melodik in ein keckes Thema über, das in vollem Trubel und klanglicher Rücksichtslosigkeit fast den Rahmen des Klavierklanges sprengt und nach symphonischem Gewand zu verlangen scheint.

Grete Altstadt-Schütze.

ARNOLD HEIM: „Kleine Kompositionen". Gebr. Hug, Zürich.

Eine als Hausmusik geeignete Sammlung kleiner Kompositionen für verschiedene Einzelinstrumente und auch Singstimmen gibt Arnold Heim heraus. Verschieden wie die Instrumentierung ist auch der Wert der Kompositionen. Wo sie im Bereich schlichter Ausdrucksweise bleiben (wie in dem ganz reizenden „Schlafliedchen"), kurz: wo sie nicht mehr scheinen wollen als ihnen an Idee innewohnt, sind sie sehr ansprechende, saubere Arbeiten. Aber nicht immer hält diese Naivität dem Bedürfnis nach Mehr stand, sodaß man, vom künstlerischen Wertstandpunkt aus gesehen, auch manch Unmöglichem begegnet.

Grete Altstadt-Schütze.

für Geige:

ANTIQUA. Eine Sammlung alter Musik. Edition Schott, Mainz.

1. Holzbauer: Sinfonia a tre. Wieder einer aus dem Kreise Stamitz, Richter, ein Kunsthandwerker wie die andern, Freude bereitend durch Klangreichtum und leichte Ausführbarkeit.

2. Scheidt: 15 Symphonien. Eine sehr anerkennenswerte Neuausgabe von einem der drei großen S aus der Zeit des 30jährigen Krieges. Das Vorwort überreicht diese einsätzigen Symphonien des Herrn Samuel Scheidt, Kapellmeister zu Halle, submissest an die Herren Musikanten und erklärt, daß sie als Vor- und Zwischenspiele zu Motetten oder Kantaten verwendbar seien. Der Herausgeber Hermann Keller hat die 15 Werkchen, die in einem einzigen unvollständigen Exemplar in der Stadtbibliothek Danzig vorhanden sind, mit Sachkenntnis ergänzt und macht sie uns zugänglich in einer Zeit, in der man uns das gleiche Schicksal zugedacht hatte wie im 30jährigen Kriege. Freuen wir uns, daß es anders gekommen ist, und freuen wir uns dieser 15 Symphoniesätzchen!

Herma Studeny.

für Flöte und Blockflöte:

MARK LOTHAR, Werk 35: Sonatine für Flöte und Klavier. Verlag Adolph Fürstner, Berlin.

Gleich der erste von lustigem Übermut übersprudelnde Satz erweckt Erwartungen, die auch von der weiteren Entwicklung des liebenswürdigen und klangfreudigen Werkes durchaus erfüllt werden, denn sowohl das anmutige Andante con grazia wie die reizende Marcietta und schließlich auch das rhythmisch sehr pikante Finale (Vivacissimo) enthalten für beide Spieler sehr anregende und dankbare Aufgaben. Das Finale bringt in der Flötenstimme einige sehr unbequem liegende Passagen, die über den sonstigen Schwierigkeitsgrad des Werkes hinausgehen.

Paul Mittmann.

ARMIN KNAB: a) Sonate für zwei Blockflöten und Cembalo; b) Pastorale und Allegro für zwei Blockflöten (oder Querflöten) und Gitarre (oder Laute), Violoncell (oder Gambe) ad lib. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

In den vier teilweise ziemlich ausgedehnten Sätzen der Sonate, die auch durch Querflöten und Klavier ausführbar ist, versteht es der Komponist, trotz der Schlichtheit seiner Tonsprache und der Einfachheit des satztechnischen Aufbaues, stets anregend und musizierfreudig zu bleiben. Das Hauptthema des Schlußsatzes ist eine rhythmische Umgestaltung des Hauptthemas des ersten Satzes durch Vergrößerung. Die technischen Anforderungen an die Spieler sind bis auf den Cembalopart im Finale, in dem einige „knifflige" Stellen enthalten sind, durchweg sehr mäßig.

Auch die zweitgenannte Komposition ist reizvolle, bei aller Einfachheit musikalisch wertvolle Hausmusik. Der Gitarrenbaß kann, sicher zum Vorteil der klanglichen Wirkung, durch Gambe oder Violoncell verstärkt werden. Der Gitarrepart läßt sich nach der Absicht des Komponisten auch durch ein Tasteninstrument ausführen.

Paul Mittmann.

WILHELM BENDER: „Unsere Katz heißt Mohrle". 24 neue Kinderlieder für zwei Blockflöten oder andere Melodieinstrumente. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Zur Ausführung dieser ganz reizenden und hübsch gesetzten Liedchen, deren Texte ebenfalls vorwiegend vom Komponisten verfaßt sind, werden zwei Sopranflöten gebraucht; Alt- und Tenorflöten „können stellvertreten oder mittun. Auch andere Instrumente dürfen dazu geblasen, gestrichen, gezupft oder geklopft werden".

Paul Mittmann.

E. ACKERMANN: „Zum Flöten und Singen". Volks- und Kinderlieder, Marsch- und Tanzweisen für 2—3 Blockflöten bearbeitet, Heft 2. Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Eine empfehlenswerte Sammlung von 12 bekannten und unbekannten Volksliedern in gutem, leichten Satz, die entweder in kleine Marsch- und Tanzformen gekleidet oder in mehreren Variationen, mit wechselnder Melodie(Sing-)stimme in der ersten und zweiten Flöte, durchgeführt sind.

Paul Mittmann.

für Orgel

HERMANN KELLER: „Die Kunst des Orgelspiels" mit 250 Notenbeispielen. Edition Peters, Nr. 4517.

Sicher eine der besten, wenn nicht die beste aus dem Geiste der deutschen Orgelbewegung verfaßte Orgelschule der Gegenwart, deren Erscheinen jeder, der als Lehrender oder Lernender mit Orgel zu tun hat, mit großer Freude begrüßt. Nicht nur im Notenteil sondern auch in dem sehr wichtigen Text-

teil eine äußerst wertvolle Arbeit des bekannten Stuttgarter Orgelpädagogen. Dr. Johs. Maier.

für Gesang

SIEGFRIED REDA: Zwölf kanonische Choräle für zwei Singstimmen. Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1789.

Zwölf edel und fließend geformte kanonische Choräle, welche die Substanz der kirchlichen Melodien wahren und den Freunden linearer geistlicher Musik recht willkommen sein dürften. Dr. Johs. Maier.

für gemischten Chor a cappella:

MAX JOBST: „Missa Hemma". Dreistimmige Messe a cappella. Franz Feuchtinger, Regensburg.

Im Verlage Franz Feuchtinger erschien in vornehmer, künstlerischer Ausstattung eine neue dreistimmige a cappella-Messe des so vielseitig begabten Regensburger Komponisten Max Jobst, ein kammermusikalisch feingliedriges Werk, das nach Inhalt und Form dem Ideal einer neuzeitlichen liturgischen Musik in überzeugender Weise entspricht. Die regsame Melodieführung ist ganz aus einer intensiven Textdeklamation heraus empfunden und in konzentriertester linearer Verflechtung mit überlegenem kontrapunktischem Können und subtilen Klangregistern ausgeprägt. Die tiefere Wesensart der Gregorianik erfährt hier eine zeitgemäße Deutung. Tiefste Bindung an die Tradition und persönliche Ausdeutung schwingen ineinander. Es darf zudem gesagt werden, wie eindeutig eine solche Kunsttat den hohen Stand des neuzeitlichen Schaffens der deutschen Kirchenmusik unter Beweis stellt.

Prof. H. Lemacher.

für Gesang und Klavier

HERMANN SIMON: „Kommt ein Kindlein auf die Welt". Ein Liederkreis für eine lyrische Frauenstimme mit Klavierbegleitung nach Worten von Ruth Schaumann. 1939. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Diese innig-zarten Lieder, zu denen Dichterin und Komponist sich einfühlsamst verbanden, sind seelenandächtige Gedanken einer jungen Mutter. Nur in stillen Stunden trauter Zwiesprache möge dieser „Liederkreis" rein und voll geheimen Zaubers auftönen. Dieser Sphäre ihn entziehen, hieße ihn entweihen. Anneliese Kaempffer.

KREUZ UND QUER

Albert Luig †.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Am 30. April erlitt Albert Luig einen tödlichen Autounfall. Die Fahrt galt der Erledigung eines dienstlichen Auftrages und gleichzeitig dem Antritt eines mehrwöchigen Schaffensurlaubes. Während dieser Zeit sollte die Musik zu einem neuen — seinem siebzehnten — Kulturfilm ihre letzte Formung erfahren und in Partitur geschrieben werden. . . .

Mit Albert Luig verliert die deutsche Musik eine ihrer großen Hoffnungen. Zwar galt sein Schaffen bisher vornehmlich dem Film; aber gute, d. h. eigenwüchsige Filmmusik zu schreiben, ist noch lange nicht Sache jedes Musikers. Luigs Begabung kam den Erfordernissen des Filmes auffallend entgegen: seine mühelos quellende Erfindung zeigte schon in der Anlage der Themen ausgeprägten Sinn für fein abgetönte Klangfarben, bewegt-fließende Rhythmen und reiche, oft kühne Harmonik. Seine gedankliche Zucht, verbunden mit außerordentlicher geistiger Beweglichkeit und frisch zupackender Kraft, waren weitere günstige Voraussetzungen dazu, ihn die Technik des Filmmusikschaffens rasch und erstaunlich sicher beherrschen lernen zu lassen. Trotz Stoppuhr und „laufenden Bandes" blieb er jedoch immer Musiker und war nie stolzer und glücklicher, als wenn ihm — wie etwa bei dem noch nicht gespielten, vollkommen symphonisch gearbeiteten Parteifilm „Die Nürnberger Uhr" — eine vom rein Musikalischen aus hochwertige Leistung gelungen war.

Eben seines Musikertums wegen griff Luigs Ehrgeiz jedoch allezeit weiter und höher hinauf in die Sterne zweckfreier Konzertmusik. Eine Anzahl wirkungsvoller Klavierstücke — von dem ausgezeichneten Berliner Pianisten Birger Hammer zuerst öffentlich vorgetragen —, eine vom Deutschlandsender mehrfach gebrachte zarte Abendmusik für Sopran, Flöte und Geige, zwei Streichquartette, zwei Orchestersuiten (die letzte „Bilder einer Harzreise im Winter" genannt) und eine mehrsätzige Fest- und Feiermusik für großes Orchester bildeten den vorläufigen Ertrag dieser Seite seines Schaffens. Die Aufführung des 2. Quartettes gelegentlich der Wittener Musiktage von 1940 und die Uraufführung der 2. Suite im Februar 1941 zu Bochum stellten unbestrittene Erfolge des Komponisten bei Publikum und Presse dar.

Albert Luig war im Jahre 1906 in Brüssel von deutschen Eltern geboren worden. Der unglückliche Ausgang des Weltkrieges führte die Familie wieder nach Deutschland zurück. Nach Beendigung seiner Schulzeit am Realgymnasium zu Aachen studierte Luig an der Kölner Hochschule; Philipp Jarnach wurde sein Kompositions-, Hermann Abendroth sein Dirigierlehrer. Mit beiden blieb er in dauernder enger Verbindung. Die praktische Erprobung als Leiter des Kammerorchesters der Aachener Ortsgruppe des „Kampfbundes für deutsche Kultur" (1933/34) und die mehr organisatorische Tätigkeit als Musikinspizient in der Reichsführung der Hitlerjugend (1934/36) erscheinen, rückschauend betrachtet, lediglich als Umwege zu Luigs eigentlichem Berufe, dem freien Schaffen. In richtiger Erkenntnis dieser seiner Bestimmung faßte der damals Dreißigjährige denn auch den Entschluß, sich aller äußeren Bindungen zu entledigen. Er hatte seinen Mut nicht zu bereuen; denn auf einige Notjahre folgte verhältnismäßig rasch Filmauftrag um Filmauftrag und damit sowohl die wirtschaftliche Sicherstellung als auch die Freiheit zur Lösung selbstgewählter Aufgaben.

Jarnachs westisch gerichtete Art und Kunst fanden in Luigs westrheinischem mütterlichem Bluterbe günstigen Nährboden, sodaß sein Werk natürlicher-, nicht gewollterweise unverkennbare „impressionistische" Züge aufwies. Ein mehr als einjähriger Kriegsaufenthalt in Paris ließ ihn sich jedoch völlig von der „französischen" Musik ab- und — wie er zuletzt noch, wie befreit, schrieb — Beethoven zuwenden. Als der Tod ihn ereilte, stand er also unmittelbar vor seiner zweiten, seiner eigenen Meinung nach eigentlichen Schaffensstufe. Um so tiefer müssen wir den Verlust des rastlos um Vollendung ringenden Künstlers beklagen; denn der „Impressionismus" als Durchgang zu — wohl väterlichem Westfalentume entsprechndem — kraftvoll kämpferischen Wesen hätte sicherlich eine Folge eigenartigster Werke von bleibendem Werte entstehen lassen, um die uns ein blind waltendes, erbarmungsloses Geschick nun tückisch betrog.

Dr. Gerhard Tischer.

Zum 65. Geburtstage des rheinischen Musikverlegers.

Von Prof. Dr. Heinrich Lemacher, Köln.

Wie so viele Persönlichkeiten vor allem der älteren und jüngeren Musikergeneration Westdeutschlands, deren künstlerischer Haltung eine „typisch rheinische Note" zuerkannt wird, so ist auch unser Jubilar ein Wahlrheinländer. Er entstammt der Provinz Brandenburg, wo er am 10. November 1877 in Lübnitz bei Leipzig geboren wurde. Als Gymnasiast in Sorau (Niederlausitz) war er als Kurrendesänger nach und nach in allen vier Stimmfächern musikalisch tätig, zugleich nahm er Geigen- und Theorieunterricht bei dem Kantor des Gymnasiums, dem bekannten Kirchenkomponisten Prof. Franke. Von 1897—99 studierte er an der Berliner Universität Philologie, und von 1899—1902 Musikwissenschaft. Er promovierte mit einer Arbeit, die beides vereinte, nämlich mit einer Studie über die Pseudoaristotelischen Musikprobleme. Nach kurzer Lehrtätigkeit am Konservatorium von Prof. Kittel siedelte er nach Köln über, wo er 1904—21 an der damaligen Handelshochchule, später an der Universität Vorlesungen über Musikgeschichte hielt. 1906 übernahm er als Herausgeber die „Rheinische Musik- und Theaterzeitung", die ab 1931 als „Deutsche Musikzeitung" firmierte. Das viel verbreitete Blatt, dessen temperamentvolle Leitartikel im Zuge hoher idealistischer Zielsetzung zu allen Gegenwartsfragen kluge und stets praktisch fördernde Lösungen in Vorschlag brachten, hat 1937 sein Erscheinen eingestellt.

Um der zeitgenössischen Kunst praktisch noch mehr zu dienen, gründete Dr. Tischer 1909 den Musikverlag streng künstlerischer Richtung „Tischer & Jagenberg", mit dem nach dem Tode des Gründers Schittler im Weltkrieg 1914—18 der Münchener „Wunderhorn-Verlag" vereinigt wurde. Der Verlag bewahrte allezeit seine Grundhaltung: Unter Ausschluß von Unterhaltungsmusik leichterer Art, Marsch- und Tanzliteratur sowie rein pädagogischer Werke brachte er sogenannte E-Musik, wobei zwar Rheinische und durch den Wunderhornverlag Münchener Komponisten besonders stark vertreten waren, aber auch Künstler aus anderen deutschen Bezirken sowie aus Holland, der Schweiz und den nordischen Ländern aufgenommen wurden. Das Verlagsverzeichnis zählt zur Zeit etwa 2000 Werke. Unter den Autoren befinden sich u. a. Ambrosius, Besch, Brandts-Buys, Courvoisier, Fiedler, Gerstberger, Ingenhoven, Jarnach, Jordan, Knab, Klußmann, Kornauth, Maurice, Niemann, von Othegraven, Petzold, Pfitzner, Ramrath, Reuß, Rüdinger, Schäfer, Schjelderup, Heinz Schubert, Siegl, Sträßer, Unger, Wedig, Weismann, Wödl, Woyrsch.

Diese stattliche Namensreihe vereinigt in rechter Mischung bestes romantisches Erbe mit charakteristischem neuzeitlichen Klanggut und bietet als Ganzes ein lebensvolles, farbenfrohes Bild zeitgenössischen Schaffens dar, dem die programmatische Gestaltung des zielbewußten Herausgebers eine eigene Physiognomie zu geben verstand. So wuchs diese umsichtige Betätigung des Verlegers und die für das gesamte deutsche Musikleben so fördernde Aktivität des Musikschriftstellers Dr. Tischer in fest umrissenen künstlerischen Konturen als schöpferische Summe eines arbeits- und erfolgreichen Lebens zu einer markanten Position klingenden rheinischen Schrifttums heran.

Dem sechzigjährigen Hermann Wolfgang von Waltershausen.*)

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

Das Wesen einer Persönlichkeit wie H. W. von Waltershausen, die keineswegs im Rahmen fachlich enger Begrenzung zu fassen ist, gründet in ihrer Universalität. Gewiß mag der Musiker der eigentliche Herzpunkt dieser Persönlichkeit sein, allein man kann unmöglich von dem heute sechzigjährigen Meister sprechen, ohne zugleich des Dichters und Denkers, des Musikerziehers und Dramaturgen, vor allem aber auch jener ungewöhnlichen organisatorischen Fähigkeiten zu gedenken, die sämtliche Wesensteile dieser vielseitigen, jedoch an keinem Punkte bloß aphoristischen Künstlernatur ausmachen. Geboren als Sohn

*) Vgl. auch H. W. von Waltershausen-Heft der ZFM, August 1931.

des Göttinger Nationalökonomen August Sartorius von Waltershausen am 12. Oktober 1882, hat der junge Musiker seine erste Ausbildung bei M. J. Erb in Straßburg empfangen, um später seine Studien bei Ludwig Thuille in München abzuschließen. Seit Jahrzehnten hat das Schaffen Waltershausens in entscheidendem Maße München gehört. Nach dem frühen Ruhm des Musikdramatikers, der mit seinem „Oberst Chabert", der Frucht einer überaus glücklichen Personalverbindung von „Dichter" (das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung!) und Komponist, sich nahezu sämtliche Bühnen eroberte, hat uns später das mehr aufs Absolute gerichtete Schaffen des Meisters gefesselt, jedoch kaum minder die profunde Geistigkeit des zur Tiefe der Erscheinungen dringenden Musikdenkers und des Musikerziehers in seinen Bann geschlagen. Nur wenige Künstler haben so anregend zu wirken vermocht wie der Leiter des „praktischen Seminars für fortgeschrittene Musikstudierende", einer Tätigkeit, aus welcher Waltershausens späteres Lehramt an der Münchener Akademie der Tonkunst wuchs. Die Sache der musikalischen Stillehre hat in diesem mit ebensoviel Geist wie Empfindung erkennenden Meister der Analyse einen ihrer persönlichsten und überzeugendsten Vertreter gefunden, doppelt gewichtig dadurch, daß ihr Erfahrung und Wissen des schöpferischen Künstlers zugute kamen. Wer hätte nicht aus den eine ganze Musikphilosophie entwickelnden operndramaturgischen Betrachtungen eine Fülle wesentlicher Erkenntnisse gewonnen, oder wie fruchtbar sind andererseits die in der „Dirigentenerziehung" erteilten Anregungen geworden! Auf die musikstudierende Jugend hat der Lehrmeister H. W. von Waltershausen deshalb so unmittelbar einzuwirken vermocht, weil er sich keiner jener Fragen, die sie beschäftigten, verschloß, sondern jederzeit vorurteilslos zu deren Klärung und Lösung bereit war. Ist er doch einer der ersten Musiker gewesen, die sich mit den Problemen bestimmter, zunächst mehr als „Zeiterscheinungen" gewerteter Elemente wie Film oder Rundfunk ernsthaft und klug auseinandergesetzt haben. Als Organisator der Münchener Tonkünstlerwochen hat H. W. von Waltershausen vielen jungen Musikschaffenden die entscheidende Bresche in die Öffentlichkeit geschlagen und dem Gedanken der Begabtenförderung eine bis dahin in München kaum erlebte aktive Wendung gegeben. Heute lebt der Meister hauptsächlich wieder dem eigenen Schaffen. Vielleicht beschert uns diese Zeit der inneren Sammlung eines Tages jenen großen Musikerroman, den uns eine musikgeistige Persönlichkeit vom Range Waltershausens ohne Zweifel schuldig wäre, vor allem aber auch eine neue Oper, denn der Schöpfer des „Oberst Chabert" kann und darf auf diesem Gebiete noch nicht das letzte Wort gesprochen haben!

Abschied von der sommerlichen Musik.

Von Else Heuwold, Greiz.

Leise, leise sind wir aus den begnadetsten Sommertagen in den Herbst hinübergeglitten, Morgennebel, Schwalbenflug, ein frühes Herniedersinken der Dämmerung lassen keinen Zweifel mehr: es ist vorbei mit jenen Freuden, die der Sommer „viel mit sich bringet", es heißt Abschied zu nehmen. Da taucht eine Wehmut auf: Abschied auch von der Musik im Freien, der geliebten, beglückenden, die in abendlicher Stunde in alltagsentrückter Umwelt genossen, aus Pflichtmenschen Träumer macht. O ihr Serenaden, ihr ziervollen Spiele sinniger oder heiterer Muse, die im verdämmernden Tageslicht, oder beim aufsteigenden Monde unsere im stillen — ach — so romantische deutsche Seele erquickt, wir müssen euch lassen für einen langen Winter! Aber seid ihr darum vergangen . . .? Sanket ihr nicht in die Tiefe unserer Seele und taucht auf vielleicht in stiller Abendstunde, wenn draußen der Schnee rieselt? Wir steigen dann wieder erwartungsvoll den Greizer Schloßberg hinauf zur „Schloßhofserenade", treten durch das äußere Tor in die Umfriedung der altersgrauen Reußenburg und kommen in den „Umgang", der ein seltsam-romantisches, drachenschluchtartiges Gepräge hat, und in dessen Mitte sich der steile Felskegel mit der Bastion und dem Bergfried erhebt, jenem verwitterten Gesellen aus grauer Vorzeit, der sich im Laufe der Jahrhunderte einen barocken Helm und eine Turmuhr zugelegt hat. Durch ein weiteres Tor geht der Weg in den hinteren Schloßhof, mit seinem durch einen Felsvorsprung sich ergebenden „Podium", das den Platz für die Serenaden ergibt. Das umschließende hohe Gemäuer des Schloßbaues mit seinen Renaissancegiebeln und -Ornamenten an der Ostseite, der westlich-gelagerten Freitreppe mit ihrer schönen Linienführung, der Blick durch die Torbogen, der gleichsam in die geheimnisvolle Welt der Sage führt, das alles ist von einer bannenden Gewalt. Dann klingen die Instrumente zu einer Kammermusik auf: Geigen verströmen ihre Süße in die Luft, Bratsche und Cello ergänzen in seelenvoller Klangfülle, zuweilen klingt eine Flöte, eine Klarinette dazwischen, gibt ein Baß den dunklen Untergrund. Das klingt zusammen zu den wundervollen Harmonien, die aus den Tondichtungen unserer Meister steigen. Zuweilen singt ein später Vogel sein Abendlied hinein, dröhnt die Turmuhr 9 feierliche Schläge. . . . Was haben wir Greizer an solcher Stätte nicht schon Köstliches erleben dürfen. Vor Jahren war es das unvergeßliche „Bleißquartett", das Werke darbot von den Vorklassikern über Haydn, Mozart, Beethoven zu der Romantik eines Schubert, Schumann, Brahms, ja bis zu Bruckners verklärtem Quintettsatz. Und in diesem Jahre hat die Quartettvereinigung des Greizer Stadt- und Kreisorchesters: Konzertmeister Diener, Reuter, Ellfeldt, Klee das schöne Erbe

angetreten und bescherte uns aus gleicher Fülle beschwingte Serenaden in feinsinniger, musikantischer Ausführung. Und was sie Wunderschönes zu neuem Leben erweckten in schwerer Kriegszeit, werden sie fortführen zur höheren Ehre des deutschen Genius, der in der Musik verkörpert ist.

*

Gibt die künstlerische Grundstimmung jener romantischen Umwelt der Musik zuweilen einen Hauch von edler Schwermut, so leuchtet und sprüht sie voll Heiterkeit und Grazie aus den „Serenaden", wie ich sie im „Gohliser Schlößchen" — Leipzigs wunderschönem „Haus der Kultur" — erleben durfte. Welch lösender Zauber geht von diesem ziervollen Barockschlößchen aus, das in die fröhliche Leichtigkeit des Rokoko hinüber schwingt. An einem regenverhangenen Abend stand ich vor dem schöngeschwungenen, handgeschmiedeten Gartentor, auf Einlaß zu einer „Serenade" harrend. Das Schloß in seiner Dreigliederung, dem erhöhten Mittelbau mit seinem schönen Giebel und dem säulengetragenen Zwiebelturm und den beiden niedrigen Seitenflügeln, atmet die gelöste Geistigkeit der Zeit seiner Erbauer. 1755 ist es von dem Leipziger Handelsherrn Kaspar Richter ins Dasein gerufen, dessen Gattin nach seinem Tode jenen Professor Johann Gottfried Böhme ehelichte, zu dem der junge Student Goethe ehrfürchtig-freundschaftliche Beziehungen pflegte. Daß das Schlößchen in den Besitz der Böhmes überging, bezeugen u. a. die von Graff gemalten Ölbilder des Ehepaares, die im „Empfangssaal" neben dem Bilde des Erbauers hängen. An jenem Abend verhinderte der einsetzende Regen die Musik im Freien, aber Hunderte von Hörern waren gekommen, die gleich mir gewillt waren, sie in einem der Säle und den angrenzenden Zimmern anzuhören. Es wurde zu einem seltsam-verhaltenen Reiz. Im „Empfangssaal" des ersten Stockwerks waren die hohen, bis an den Boden reichenden Fenster nach dem Garten geöffnet. Alte Bäume ragten heran, auf deren Blättern der rieselnde Regen feinen Laut gab; grünliche Dämmerung mischte sich mit dem gedämpften Licht zweier Prismendeckenleuchter im Saal, dessen stilvolles Gestühl im Kreis um das „Kammerorchester" angeordnet war, das unter Sigfrid Walther Müllers Leitung Sinfonien von Mozart, Abel und Haydn darbot. So darbot, daß sie lustvoll verschmolzen mit der schönheitsgesättigten Umwelt des Saales, des stillen Parks und der glückhaften Gelöstheit der Hörer. . . . Nach diesem Auftakt meiner Beziehungen zum Gohliser Schlößchen gelüstete es mich nur noch mehr, es ganz kennenzulernen, und so nahm ich dankbar die Einladung des Stadtrats Hauptmann an, des Leiters des Städt. Kulturamts-Leipzig, dessen tatkräftiger Einsatz viel dazu beigetragen hat, das in Vergessenheit und Verfall geratene Schlößchen zu so schönem Leben zu erwecken, es am Tage näher zu besehen. An einem heißen Sommernachmittag konnte ich dann ein Stündchen im Park weilen, die Gartenseite des Schlößchens betrachten mit der Sonnenuhr am Turm, mich der schönen Fenstergliederung am repräsentierenden Mittelbau erfreuen und des hohen, doppelfenstrigen Mansardendaches, das bürgerliche Behaglichkeit daneben verriet. Im Halbrund ist terrassenförmig die Freilichtbühne angeordnet. Ein Mäuerchen, niedrige Hecken geben Coulissen und anmutige Abgrenzungen, eine Rasenfläche mit Wasserbecken dient als Miniaturlandschaft. Wie reizvoll lassen sich hier die Singspiele Mozarts, Haydns, Hillers gestalten oder erlesene Werke der Sprechbühne. Eine Besichtigung im Inneren des Schlosses überzeugte dann, daß die schöne Hülle Kostbarkeiten in Fülle birgt. Ist es im Erdgeschoß des „Steinsaals" die architektonische Formung an sich, sind es im Halboval des „Empfangsaals" und seinen Nebenzimmern edle Bildnisse, wertvolle Büchersammlungen und vornehmer Hausrat, so schließt das Obergeschoß den „Festsaal" ein, der seinen wundervollen Schmuck, die gemalte Wandarchitektur und die in zarten Farben gehaltenen Deckengewölbe — den Lebensweg der Psyche darstellend —, Adam Fr. Oeser verdankt. Vielfältige seltene Sammlungen bergen die übrigen Räume. Ein „Schillerzimmer" wird beherrscht von dem bekannten Bildnis des Dichters von Tischbein. Seltsame alte Musikinstrumente, vom Giraffenklavier bis zur bunten russischen Dorforgel füllen einen weiteren Raum. Eine „Notenstube" enthält die Noten der Leipziger Verleger bis zur Gegenwart. Leipziger Schriftsteller sind in ihren Werken vorhanden und vieles, vieles mehr. So zeigt sich deutlich, daß das „Gohliser Schlößchen" kein „Museum" ist und sein will, sondern eine lebendige Stätte der Kultur, das die Vergangenheit nur beschwört, um der Gegenwart und Zukunft zu dienen.

Als ich dann später noch eine wirkliche „Serenade im Freien" erlebte, als ein junger Greizer Künstler Gerhardt Bosse das C-dur-Violinkonzert für Streicher und Cembalo von Haydn unter Prof. Davissons Leitung spielte, da war — trotz allem — meines Herzens Meinung: Gohliser Schlößchen und Serenadenmusik hat der heit're Gott der Töne für einander geschaffen.

Soldaten in Bayreuth.

Von Kriegsberichter Walter Trienes.

PK. Auf dem Bahnsteig des Bayreuther Bahnhofes haben sich zahlreiche Menschen eingefunden, um den Gästen der Wagnerstadt, die als Soldaten an der Front oder als Werktätige in den Rüstungsbetrieben Waffendienste leisten, das Abschiedsgeleit zu geben. Eine Wehrmachtskapelle, die uns vorgestern mit frischer Marschmusik empfing und uns durch die festlich geschmückte Gauhauptstadt voranschritt,

spielt die alte Abschiedsweise „Muß i' denn . . .". Nochmaliges Händeschütteln, Winken den Zurückgebliebenen, den freundlichen Quartiergebern, den alten Bekannten, denen man zufällig begegnete, den neu gewonnenen Freunden.

„Das waren zwar kurze, aber schöne Tage, die ich so leicht nicht vergessen werde", ruft der junge Unteroffizier der Luftwaffe mit dem Eisernen Kreuz Erster aus und macht sich zum Sprecher aller im Abteil, in dem sich sämtliche Waffengattungen zusammengefunden haben, während die Heimat durch zwei frische lebensfrohe Hamburgerinnen vertreten ist. In Fahren und Halten fliegen die Stunden in unserem Sonderzug dahin. Ausgefüllt sind sie mit Gesprächen, die das soeben in Bayreuth Erlebte widerspiegeln.

„Das war alles sehr schön", wiederholt der Steuermannsmaat und spricht vom „Fliegenden Holländer", in dem Wagner das eigene Erleben des Meeres in seiner Urgewalt, seine von Sturm und Gefahr bedrohte Überfahrt von Pillau nach London mit tragischem Mißgeschick und dem Mythos der Sage zu einem überragenden Kunstwerk geformt hat. Der Maat denkt an den idealen Zusammenklang von Werk und Wiedergabe, an die erlesenen Stimmen der Solisten und Chöre, den untadeligen Klang der Instrumente, der aus der Tiefe des versenkten Orchesters, aus „mystischem Abgrund" in die weihevolle Stille des Hauses dringt, denkt an die sich durch werkgerechte Erfüllung auszeichnende Zusammenarbeit von Bühnenbildner, Spielleiter und Dirigenten. Der Maat, Seemann von Beruf, ist mir vom letzten Bordeinsatz bekannt. In seinem Spind an Bord des Sperrbrechers verwahrte er eine ebenso umfangreiche wie wertvolle Auswahl von Schallplatten klassischer und romantischer Musik. Manche Stunde der Freiwache verbrachten wir mit musikbegeisterten Kameraden in seiner Kammer. Die unlängst gemeinsam erlebte Minendetonation in nächster Nähe des Schiffes, Glas und Holz zertrümmernd, veranlaßte ihn, die unbeschädigt gebliebenen Platten mitzunehmen. Nun fährt er, erfüllt von dem Erlebnis des Kunstwerks, bereichert um eine Lebenserinnerung zu seinem Kommando zurück.

Die beiden jungen Mädchen pflichten der Rückbesinnung auf die schönen Tage in der Festspielstadt eifrig bei. Für sie war es das inmitten der freundlichen Gebirgslandschaft reizvoll gelegene, von fruchtbaren Feldern umgebene Bayreuth, waren es die Schönheiten der Baudenkmäler und vielen Häuser mit ihren reich gegliederten Fassaden, die sich der architektonischen Überlieferung der Markgrafenzeit harmonisch einfügenden Großbauten des nationalsozialistischen Deutschland. Ihr besonderes Staunen und Entzücken löste die Eremitage mit ihren Wasserkünsten aus.

Der stille Infanterist mir gegenüber, seinen Arm in der Binde tragend, erinnert daran, daß Bayreuth heute nicht mehr einer begüterten Schicht vorbehalten bleibt, sondern dank dem Willen des Führers heute breiten Schichten des Volkes erschlossen worden ist. 35 000 Soldaten und Arbeiter, viele Verwundete darunter, sind in diesem Jahre, von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" vorbildlich betreut, Gäste des Führers. Ich werfe ein, wie damit ein entscheidender Gedanke des seiner Zeit weit vorauseilenden Genius, das deutsche Volk in der Gesamtheit an seinem Schaffen teilnehmen zu lassen, heute schönste Wirklichkeit geworden ist.

Der Unteroffizier mit dem Eisernen Kreuz erster Klasse vergleicht das, was er im Osten erlebte, mit dem hier Geschauten. Dort die Schrecken des Krieges, Ruinen von Städten und Dörfern, zerschossene und brennende Häuser, Straßen und Wege übersät mit zerstörtem Kriegsmaterial, überall Spuren der Vernichtung und Stätten des Grauens. Hier scheint die warme Sommersonne über wohlbestelltes Land, über friedlich liegende Häuser, sorgsam gepflegte Gärten in ländlich buntem Blumenschmuck. Verhetzte, verängstigte, verschlossene Menschen dort in Elendsquartieren, wie in vorweltlichen Zeiten; hier in peinlich sauberen Häusern gastfrohe, aufgeschlossene deutsche Menschen, die Segnungen einer reichen jahrtausendalten Kultur und Ordnung. Wie zur Bestätigung blicken wir durch die Fenster unseres Abteils auf die inzwischen vorbeieilende Landschaft des Thüringer Waldes.

Bei den Worten des Unteroffiziers erinnere ich mich eines Bekannten, den ich jetzt in Bayreuth nach vielen Jahren wiedersah. Unverkennbar auch in den Zivilkleidern der Soldat. Fünf Jahre hat er gedient, seit Kriegsbeginn an den verschiedenen Fronten. Eben noch stand er als Feldwebel im mittleren Abschnitt der Ostfront. Unerwartet hat ihn ein Befehl in die Heimat zurückgerufen, damit er seinen Beruf als Künstler wieder aufnehmen kann. Und nun hat er das Gewehr mit der Geige vertauscht, sitzt seit wenigen Tagen im Bayreuther Festspielorchester, um hier mitzuhelfen, Richard Wagners Werk seinen Kameraden zu vermitteln. Er konnte sich nicht genug tun über diesen plötzlichen Wandel. Vielleicht empfand er am stärksten den Unterschied zwischen dem, was an Kämpfen und Entbehrungen und trostlosen Bildern hinter ihm lag, und dem, was er nun zum ersten Male wieder sah: Die wie ein Wunder scheinende Unversehrtheit des Landes, bejahendes Leben ringsum, die große Gemeinschaft, die mitten im härtesten Lebensringen unseres Volkes zusammenkam, um teilzuhaben an der Kulturgewalt, die Wagners Werk uns immer bedeuten wird, mit einem Wort: das ewige Deutschland. Und wir vernahmen es auch, als auf der Rückfahrt einer von uns ein Volkslied anstimmt, und Weise um Weise in den dämmernden Abend klingt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels

von Fritz Müller (Juli-Heft 1942).

Der Name des Tondichters, den man auf einem Saiteninstrument spielen kann, indem man jede der blanken Saiten einmal benützt, ist

GADE

Wir haben mit viel Vergnügen die verschieden gearteten Äußerungen zu der diesmal wohl leichten Aufgabe gelesen und uns an dem Humor, der gerade in diesem Zusammenhang so herrlich oft zu Tage trat, herzlich erfreut. Unter den zahleichen richtigen Lösungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) für Obergefr. Gerhard Grumm;
den 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) für Studienrat A. Schubert, Altenburg/Th.;
den 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) für Arbeitsmann Theodor Große und
je einen Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) für Jürgen Dietrich, Berlin — Margot Frinken, Düsseldorf — Brigitte Hammers, München-Gladbach und Hermann Mey, Zwönitz/Sa.

Die Rätselaufgabe war diesmal besonders leicht. Der Name Gade fiel jedem Musiker fast schon beim Lesen der Aufgabe ein. Das hat manchen der Rätsellöser um die sonst gern geübte Aufgabe, seinen Wissensschatz aus den verschiedenen Lexika und sonstigen Büchern wieder aufzufrischen, gebracht. Aber es hat andererseits auch manchen, der sich sonst wenig mit Rätseln beschäftigt, dazu angeregt, hier mitzutun, und besonders reich sind aus diesem Anlaß die Einsendungen von Kompositionen und Dichtungen gewesen. Wir freuen uns über die starke Beteiligung an der Lösung dieses Rätsels. Unter den Einsendungen erwähnen wir an erster Stelle ein Konzert in e-moll für Violine allein von KMD Richard Trägner-Chemnitz, ein Werk, das uns mit eine ganz neuen Seite dieses vortrefflichen Komponisten überrascht. Die Technik des Violinsatzes ist ausgezeichnet beherrscht und die Wirkung dieses Konzertes eine sehr gute. Das Konzert umfaßt drei Sätze, von denen der letzte lebhaft und heiter in ungarischer Manier ausklingt. Der Humor von Kantor E. Sickert-Tharandt beschert uns eine neue ganz entzückende Gabe, ein italienisches Tanzlied für vierstimmigen Männerchor in parodistischer Form, ein kleines Werkchen, das für gutgeübte Männerquartette ein besondere Gabe wäre. — Widwud Jurewitsch-Litzmannstadt schickt uns einen kleinen Satz für Violine, Viola und Violoncello mit einem Ostinato der Lösung des Rätsels GADE im Kontrabaß. Über diesem Ostinato bewegt sich das Streichtrio melodiös in schönem Satz. Jurewitsch fügt ferner noch eine kleine Fuge über die Noten der Rätsellösung GADE für Streichquartett bei, die benfalls als wohlgelungen bezeichnet werden darf. — Prof. Georg Brieger-Jena stellt sich mit zwei Werkchen, einem Lied für Solostimme mit Klavier „Trinken will ich dein Gold, stiller Oktobertag" und einem Orgelwerk für das Reformationsfest unter Verwendung eines Themas aus dem Choral „Ein feste Burg" ein, die beide seine bekannte Meisterschaft zeigen. — Wolfgang Erich Häfner, der als Unteroffizier an der Front steht, hat dort Muse gefunden Eichendorffs Gedicht „Die Nacht" für eine Singstimme mit Streichquartett zu komponieren. Es ist ein Werk geworden, das ganz entzückend ist Die Stimmung des Gedichtes ist in dem Streichquartett wundervoll ausgeschöpft und die Singstimme fügt sich diesem schönen Stimmungsbild ausgezeichnet ein. — Eine weitere beachtliche Gabe von der Ostfront hat uns UO Fred Henning gesandt. Ein Heftchen mit 12 Kanons, betitelt „Der Kanon des Soldaten", zeigt ihn als guten Beherrscher kontrapunktischen Satzes. Dennoch beweist auch seine Manigfaltigkeit der Kanon-Erfindung, daß der Kanon immer am besten klingt, wenn er möglichst einfach gehalten ist. Wir geben deshalb seinem ersten Kanon über „Schwur der Treue" den Preis, obwohl uns auch die anderen vielfach Freude gemacht haben. Das gleichzeitig miteingesandte Grablied „Wir schritten lange Seit an Seite" für vierstimmigen Männerchor bringt die Stimmung des Gedichtes voll zum Ausdruck, zeigt einen sehr guten Chorsatz, sodaß es bei einer Aufführung von bester Wirkung wäre. — Gefr. Rudolf Kühn wurde durch die Lösung zu einem kleinen Märchen veranlaßt „GADE im Donauwald". Er schildert die Stimmung der Landschaft, in der sich der Soldat mit der ZFM unter einem Baum seinen Gedanken hingibt. Erst pfeift er die Rätsellösung, dann nimmt er sein Horn, das Horn weckt das Echo, welches das Ostinato des Hornes wiederholt, ein Faun wird wach und findet fröhliche Weisen auf seiner großen Flöte, der kleine Faun folgt mit der kleinen Flöte, die Kreuzspinne selbst läßt sich betören und nutzt ihre soeben gesponnene Netzharfe, um in die Musik einzufallen, große Glockenblumen klingen im Glockenspiel mit und die vielen kleinen Glockenblumen finden sich im Klang der Celesta. Da werden auch die Nymphen und Satyre wach und fallen im Chor mit ein und selbst der alte Nöck verläßt sein Wasserloch um dem Kontrabaß

Töne zu entlocken. Ganz zuletzt kommen die Grillen mit einem Chor der Violinen, womit der Sommertraum im *ppp* ausklingt. Das Märchen ist in Worten geschrieben, wurde aber dann für die genannten Instrumente und Stimmen auch gesetzt und ist in tiefer Verehrung Theodor Berger gewidmet, ein kleines Stimmungsbild aus einem schönen Sommernachmittag. Allen diesen Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

MD Bruno Leipold-Schmalkalden sendet eine kleine wohlgearbeitete Fughette für Orgel mit dem Thema GADE. Auch Rudolf Kocea, Lehrer in Wardt, hat das gleiche Thema für ein kleines Liedchen des Geigen-A-B-C-Schützen für zwei Geigen gewählt. — Uoff. Erich Lafin bringt uns einen Chor „O Morgenluft" nach Text von P. Supf unter Benutzung der Noten GADE, eine sehr anerkennenswerte Arbeit, die den guten Satzkünstler verrät. — Elfriede Sohnius-Rheinhausen sendet eine kleine Fuge über GADE, die ebenfalls volle Anerkennung verdient. — Obergefr. August Vakreka hat vier Sprüche von Angelus Silesius für vier Männerstimmen, Klarinette, Trompete und Waldhorn gesetzt, eine Arbeit, die in einem Bunker im Osten entstand und die volle Anerkennung verdient. — Studienrat Martin Georgi-Thum sendet uns ein sehr anerkennungswertes Scherzo für Streichquartett, das die schon wiederholt gerühmten Eigenschaften der guten Arbeiten Georgis wieder aufweist. — Siegfried Helmuth Köhler-Meißen erfreut uns durch ein Streichtrio in c-moll, ein Allegro furioso, das ungebärdig jungen Most zeigt, aber doch auch das Talent seines Autors erkennen läßt. Es beruhigt sich denn auch zum Schluß in einem Adagio und klingt in einem schönen Andante aus. — Major Josef Schuder erfreut uns mit wohlgelungenen Bearbeitungen für vierstimmigen Männerchor nach vier altbayerischen Volksliedern, die in dieser neuen Form sicher viel Freude auslösen. — Wilhelm Müller hat den „Erntedank" von Gustav Schüler für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt, während Wilhelm Roos uns einen Kanon für drei Stimmen aus seiner Kantate „Unsere Ehre heißt Treue" sendet. — Kantor Herbert Gadsch sendet uns „Es kommt ein Schiff" nach der Weise von Andernach (1608) für dreistimmigen gemischten Chor mit Orgel in gewohntem vortrefflichen Satz und Kantor Georg Winkler-Leipzig fügt seiner Lösung eine kleine Kantate „Es ist ein köstlich Ding" für Alt, Baß und Orgel bei, die ebenfalls saubern Satz und gute Erfindung zeigt. Diesen Kompositionen fügen sich noch ein paar Gedichte an. Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf hat die Lösung in ein nettes Gedicht über die Violine, deren vier Saiten die Lösung ergeben, gefaßt, während Wilhelm Sträußler-Breslau „Eine kleine Sommerferien-Episode" der Lösung zugrunde legt und Martha Brendel-Augsburg ebenfalls die Lösung in einem kleinen Gedicht sendet. Die hier Genannten erhalten je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.—.

Rudolf Oswald Strobel-Bärenstein-Kühberg hat zwei Erntelieder in einfacher Form für gemischten Chor gesetzt, von denen das erste im Satz gelungen ist. — Dr. Günther Engler-Frankfurt (Main) sendet uns eine zweistimmige Invention für Blockflöten. — Uoff. Fr. Hoß-Ludwigsburg hat eine Weise zu Max Bartels Soldatenlied „Die Wolken ziehen am Himmel" erfunden und lustig illustriert. — Einen Versuch Variationen über ein Thema von Franz Schubert für Klavier zu schreiben, sendet Oberschüler Otto Mittelbach-Komotau. Er hat sich hier an eine Aufgabe gewendet, die für sein Können noch viel zu schwer ist. Wir empfehlen ihm sich zunächst in ganz einfachem vierstimmigen Chorsatz zu versuchen und uns das nächstemal damit zu erfreuen. Erfreuliche kleine Gedichte haben wir noch von Kantor Arno Laube-Borna, Walther Heyneck-Leipzig, Dr. Irmgard Otto-Berlin-Friedenau und Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Breisg. zu verzeichnen, die uns alle mit ihren Einsendungen Freude machten. Alle diese Einsender erhalten je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.—.

Nun bitten wir alle Preisträger um recht baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Richtige Lösungen gingen ferner noch ein von:

UO Eberhard Baer, im Felde — Kantor Walter Baer, Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski, Berlin-Steglitz — Hildegard Bartkowski, Elbing — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt-Höchst — Gertrud Brinckmeyer, Berlin — Organist Felix Brodtbeck, Basel — Gustav Bubke, Salzwedel — Funker H. Degener, im Felde — Horst Dobroschke, Ratibor/OS. — Josef Drechsler, im Felde — Elisabeth Dürschner, Nürnberg — Carl Faber, Heiligenkirchen — Erwin Feier, Ludwigshafen/Rh. — Dieter Frobeen, Hannover — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Thür. — Oberlehrer Günther Grenz, Altkemnitz — Soldat Herm. Grimbach, im Felde — F. Hahn, Kaiserslautern — Lotte Hartmann, Zeuthen (Markt) — Carl Heinzen, Düsseldorf — Frau Anni Heß-Meyer, Karlsruhe — Obergefr. Hilmer, im Felde — Walter Hintz, Wittenberg — Obergefr. Hans Jung, i. Felde — Egbert Kahl, Köln — KM Rudi Kasper, Graz — Soldat J. Koerver, im Felde — T. Krieger, Bayreuth — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — Obergefr. Peter Letschert, im Felde — Hedi Loose, Halle — Josef Loosen, M.-Gladbach — Lilly Lunz, Nürnberg — Ger-

hard Meya, Hamburg — Hubert Meyer, Kommunalbeamter, Walheim b. Aachen — Wilhelm Müller, Pätz — Emil Muresau, M.-Gladbach — Günther Noe, Klagenfurt — Pfarrer Friedrich Oksas, Altenkirch — Kammermusiker Alfred Oligmüller, Bochum — Gefr. Werner Otto, im Felde — Herberrt Pilch, Tilsit — Reichsbahnrat Günter Reichel, Stuttgart — Josef Reimann, Beuthen — Gerichtsreferendar Reulaux, Gradorf bei Retha — Lehrer E. Reuß, Dielmissen im Weserbergland — Dr. Walter Richter, Quedlinburg — Studienrat H. Ringlage, Essen — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Kaiserslautern — Karl Schlegel, Recklinghausen — K. Schmidt, Braunschweig — Ernst Günther Scholz, Ostseebad Kloster Hiddensee — KM Joh. Scholz, Liegnitz — Gefr. Erhard Schubert, im Felde — Ernst Schumacher, Emden — Fritz Simon, Leipzig — Studienrat Fritz Spiegelhauer, Chemnitz — E. Strauß, Ludwigshafen — H. U. Tausendfreund, Potsdam — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — UO Herbert Uhlig, im Felde — Alfred Umlauf, Radebeul — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Otti Vohs, Düsseldorf — Hans Wäber, Neudörfel/Sudetenl. — Oberzahlmeister Herbert Wagner, Graudenz — Studienrat Hermann Walter, Hamburg — Dipl.-Ing. Nikolaus Winter, Wien — Stud.-Rat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb. und ein Namenloser.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Josef Schuder, z. Zt. im Felde.

Die Doppelbuchstaben und Buchstaben:

ach — av — be — de — de — de — dh — e — el — em — er — er — er — eu — ev — ff — fr — ge — hm — ko — le — ma — ns — ns — nz — qui — r — re — rf — rx — so — ta — um

sind zu Wörtern folgender Bedeutung zusammenzusetzen:

1. Mozarts „Tränen und Seligkeit“
2. Verdienter Förderer der Pflege Mozartscher Musik in Salzburg
3. Grazer Kompositionslehrer
4. Eine Perle der Mozartschen Kirchenkomposition
5. Grundton des musikalischen Schaffens Mozarts
6. Komposition von Mozart mit dem Spiegel des Todes
7. Neubearbeitung eines Händelschen Oratoriums
8. Wiener Musiklehrer z. Zt. Bruckners.

Aus den gefundenen Wörtern sind nun wieder je 2 aufeinanderfolgende Buchstaben herauszunehmen, die aneinandergereiht dann eine durch Mozart und andere große Musiker geweihte Stätte in Wien ergeben.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Februar 1943 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

M U S I K B E R I C H T E

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

THEATER-JUBILÄUM IN GERA.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Aus Anlaß des 40jährigen Bestehens des neuen Hauses am Küchengarten führte das Reußische Theater in Gera eine Festwoche durch, die an 12 Abenden eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen brachte, eine imponierende Leistungsschau, die dokumentierte, was mit fanatischem Enthusiasmus zustande gebracht werden kann. Wenn auch

hier nur die musikalischen Ereignisse interessieren, so soll doch erwähnt werden, daß eine echt kleistische Inszenierung des „Prinz von Homburg" durch Ludwig Schwartz, die Uraufführung einer allzu umfangreichen Tragödie „Canossa" von *Eugen Fischer* in der genialen Bühnengestaltung des Intendanten Rudolf Scheel und eine Auswahl von Szenen aus *Wolfgang Eberhard Möllers* „Reiterzug", denen Ludwig Schwartz die eindrucksstarke Inszene gegeben hatte, die hohen künstlerischen Qualitäten des Geraer Schauspielensembles sinnfällig dokumentierten.

Über die Uraufführung von *Edmund von Borcks* fesselnder Oper „Napoleon" wird von anderer Seite gesprochen. Nicht weniger imposant war die Neuinszenierung, die Rudolf Scheel *Glucks* „Alkestis" zuteil werden ließ. Ganz aus dem monumentalen Charakter der herrlichen Partitur, der GMD Karl Fischer der werk- und stilverbundene Interpret war, gestaltete Scheel seine Inszenierung: von fast statischer Ruhe getragen war die Gestik der Darsteller, waren die choreographisch wundervoll ausgewogenen Bewegungen des Chores. Edith Laux erfüllte mit ergreifender Durchseelung ihrer prachtvollen Stimme die Partie der Alkestis, Werner Müller gab dem Admetos die ganze Leuchtkraft eines jugendlich-mannhaften Tenors, Elise Bey lieh der Ismene die pastose Tiefe ihres fülligen Alt. Mit einer entzückenden Köstlichkeit machte eine Morgenveranstaltung im stimmungsvollen Gobelinsaal des Schlosses Osterstein bekannt: man spielte dort, von einem kleinen Kammerorchester unter Otto Ehrhardts feinfühliger Führung begleitet, das harmlos-lustige Intermezzo „List über List" von *I. A. Hasse*, das Hella Rosenthal als schelmisch-berechnender Scintila, Paul Denner als tölpelhaft verliebtem Tabanero und Theo Effler als bluffendem Lucindo Gelegenheit bot, schöne Stimmen und beachtliche schauspielerische Qualitäten unter Heinz Baumanns feinpointierender Regie ins Feld zu führen.

Im Rahmen eines „Abends der Tanzbühne" hob sich die Ballettpantomime „Die Stunde der Fische" von *Franz Wilms* als künstlerisch wertvollstes und eindrucksstiefstes Erlebnis der Woche heraus. Eine feine chinesische Novelle lieferte dem Komponisten den Stoff. Mit tiefem Versenken in die östliche Gedanken- und Gefühlswelt ist Wilms an die Arbeit in seiner Partitur herangegangen und so gelang ihm ein Werk, das sich wohltuend von aller billigen „Chinoiserie" fernhält, aber auch kein gewollt exotisches Mäntelchen umgehängt hat. Mit einem Streichquintett, in das silbrig klingend eine Harfe verwoben ist, bestreitet der Tondichter die 45 Minuten dauernde Pantomime. Ohne Rafinesse und doch mit einer subtilen Gekonntheit verwendet er den kleinen Klangkörper zu immer wieder überraschenden Wirkungen von unerhörter Delikatesse. Zwischen die fünf Bilder sind feinsinnige Lieder für eine Sopranstimme — Hanna Klein sang sie mit ein wenig zu kleiner Stimme sehr stimmungsschön — eingefügt, denen man gern im Konzertsaal wiederbegegnen möchte. Ganz von außen her tritt der Ungar *Sandor Veress* an die Vertonung seines reichlich naiven Ballettstoffes „Die Wunderflöte" heran und erreicht dank der zündenden Melodik, der mitreißenden Rhythmik und der brillanten Instrumentation stärkste Wirkungen. Auch *Boris Blachers* „Fest im Süden" verdankt seine durchschlagende Wirkung diesen recht äußerlichen Mitteln, zumal hier auch die kinohafte Dramatik des Stoffes das schaulustige Publikum erheblich auf seine Rechnung kommen läßt. Inge Ziegler und Werner Schindler hatten für ebenso stilfeine und bühnenwirksame Inszenierungen Sorge getragen und boten in den Solopartien recht beachtliche Leistungen. Otto Ehrhardt fand sich geschmackvoll mit den stilistisch weit divergierenden Partituren ab.

Den grandiosen Auftakt zur Festwoche gab eine großangelegte Wiedergabe der *Bruckner*schen VIII. Symphonie unter GMD Karl Fischers intensiv formender Stabführung; als Abschluß der nachhaltig beeindruckenden Reihe festlicher Aufführungen erklang *Verdis* herrliches „Requiem" in einer der wundervollsten Interpretationen, die der Betrachter je gehört hat: vier Stimmen von einzig dastehender Schönheit waren für die Solopartien eingesetzt worden (Edith Laux, Luise Richartz, Willi Lörscheider und Herbert Alsen); der auf Initiative von GMD Fischer und Oberbürgermeister Zinn ins Leben gerufene „Städtische Chor" entledigte sich seiner gewiß nicht einfachen Aufgabe mit einer erstaunlichen Beherrschung des Notentextes und einer Klangkultur, die selbst alte Chöre nur vereinzelt aufzuweisen haben; die Reußische Kapelle, die im Laufe der Festwochen reichlich beschäftigt worden war, übertraf sich selbst in der Exaktheit und Klangschönheit ihres Musizierens: kurz — ein Abschluß der Woche, wie er schöner und erhebender nicht zu wünschen war.

NIEDERLÄNDISCHES RUNDFUNKMUSIKFEST.

Von Prof. Hans Merx, Köln.

Zum 2. Male seit seinem Bestehen veranstaltete der Niederländische Staatsrundfunk, Hilversum, ein niederländisches Musikfest und wichtige Kulturbelange, vor allem die eigene Tonkunst, wurden durch die Ätherwellen weithin verbreitet. Vielen Tausenden von Zuhörern wurde dadurch nahe gebracht, daß auch in den Niederlanden die zeitgenössische Musik wieder ihren Platz ehrenvoll eingenommen hat. Im 15. Jahrhundert waren es die Niederländischen Tonmeister, die das Musik-

leben ganz Europas entscheidend beeinflußten. Aus ihren Werken wurde bei diesem Fest vor allem geschöpft, aber auch die Komponisten des heutigen Tages wurden ausgiebig zu Gehör gebracht, sodaß die Aufführungen dieser Festwoche einen Überblick über das Gesamtschaffen auch der zeitgenössischen niederländischen Komponisten geben konnte. An einige der Besten aus ihnen waren Aufträge des Staatsrundfunks gegeben worden, besonders neue Werke für die Festaufführungen zu schreiben.

In diesem Jahre wollte sich der Rundfunk noch direkter und unmittelbarer an das niederländische Volk wenden, als es bisher der Fall gewesen war. Und so wurden einige der wichtigsten Konzerte und Veranstaltungen außerhalb des Rundfunkzentrums Hilversum gegeben, so z. B. in Amsterdam und in Haag.

Das Fest begann mit der feierlichen Eröffnung einer Ausstellung im Rijksmuseum in Amsterdam unter dem Titel „Vier Jahrhunderte Niederländischen Musiklebens", bei der Prof. Dr. Goedewaagen, der Generalsekretär des Departements für Volksaufklärung und Kunst, die Eröffnungsrede hielt. Die Ausstellung gab eine knappe, aber durchaus übersichtliche Zusammenfassung alles dessen, was im niederländischen Musikleben der letzten vierhundert Jahre erstrebt und geleistet wurde. Die Verbindung zwischen der musikhistorischen und rundfunktechnischen Abteilung dieser Ausstellung ergab sich leicht aus dem Gedanken an das, was der Niederländische Rundfunk tut und getan hat um die Musik ins Volk zu tragen und ihr eine größtmögliche Verbreitung zu sichern.

Am Abend fand dann das Eröffnungskonzert im Amsterdamer „Concertgebouw" statt, bei dem Prof. Goedewaagen in einer kurzen Ansprache betonte, daß es sich hier um den Bestand der niederländischen Musikkultur handele und vor allem auch um die Stellung dieser Musik im neuen europäischen Raum.

Der Generalmusikdirektor des Rundfunks, Pierre Reinards, der sich für das Zustandekommen des zweiten niederländischen Musikfestes mit größter Kraft eingesetzt hatte, dirigierte den ersten Teil des Eröffnungsprogramms: „Intrada und Hymne" für Bläser von *Johan Wagenaar*, dann das von feinster, subtiler und traumhafter Stimmung durchwobene Symphonische Lied für eine Altstimme und Orchester „Die Nacht" von *Alphons Diepenbrock*, nach einem Text von Hölderlin und als Erstaufführung die Brueghel-Suite des flämischen Tondichters *Maurice Schoenmaker*. Diese Suite, die in gehobener künstlerischer Form echt flämisches Volkstum zum Ausdruck bringt, kann nicht gut mit *Max Regers* Böcklin-Suite verglichen werden. Denn sie ist nicht, wie bei Reger, durch bestimmte Bilder Pieter Brueghels angeregt worden, noch will sie solche gegenständlich wiedergeben. Sie stellt vielmehr eine rein musikalische Konzeption dar, die vom Geiste Brueghelscher Kunst ganz im allgemeinen inspiriert sein könnte und gleich ihr flämisches Wesen zum Ausdruck hat, wenigstens flämisches Wesen in seiner unbekümmerten, etwas derben Lebensfreude und Tanzlust.

Bei diesen farbenreichen, frohen Klängen denkt man gern an die „Kirmes von Hoboken" und vor allem die vielfältigen Rhythmen des Finale erinnern an die Bilder Brueghels, die die überschäumende Lebenslust seines Volkes schildern. Mit einem lustigen Kehraus, in dem der Komponist von der Reichhaltigkeit des modernen Orchesterapparates vollen Gebrauch macht, schließt das ungemein ansprechende Werk, dem Pierre Reinards ein freudiger Interpret war.

Im historischen „Ridderzaal" in Haag kamen altniederländische Madrigale von *Cornelis Schuyt* (1558 bis 1616) zu Gehör und zwei Sonaten für zwei Celli von *William de Fesch*, der 1687 zu Alkmaar in Nord-Holland geboren, später Kapellmeister an der Kathedrale zu Antwerpen und selber ein Cellist von Ruf war. Die D-dur-Sonate für Violine, Viola da Gamba und Cembalo von *P. Hellendaal* beschloß das Programm dieses in jeder Hinsicht künstlerisch-vornehmen Konzertes, das gerade in dieser Umgebung des alten Saales von feinster und aparter Wirkung war.

Im weiteren Verlauf der Festwoche hörten wir noch das Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, in der zweiten Symphonie von *Henk Badings*, dem führenden niederländischen Komponisten der Jetztzeit.

Das Rotterdamer Philharmonische Orchester brachte Kompositionen des feinsinnigen *Leo Ruygrok, Alph. Diepenbrocks* Ouverture „Die Vögel", Orgelmusik von *Kousemaker*, ein prächtiges Werk für Orchester, großen Chor und Knabenchor „Das Glockenspiel von Amsterdam" von *Willem Landré*, nach einem Text von Joost van den Vondel und ein monumentales Werk für großes Orchester, Soli, Gesang- und Sprechchor und Orgel, das Deklamatorium „Die Brücke" von *Louis Schmidt*. Thema und Idee dieses Deklamatoriums ist der Bau der Moerdijkbrücke, jener größten der vielen Brücken in den wasserreichen Niederlanden. Die Brücke, die Nord und Süd vereint. Sie überspannt „Het Hollandsch Diep", d. i. einer der mächtigsten Ströme des großen Rheindeltas, und bildet so die Hauptverkehrsader zwischen Holland und den südlichen Provinzen der Niederlande. In dem Bau der Brücke sieht der Dichter Martien Beversluis auch das Symbol der Einigung des niederländischen Volkes im Norden und Süden. Die kraftvolle Sprache des niederländischen Dichters findet in der Musik des Komponisten Louis Schmidt ihre passende Untermalung und wird mit allen Mitteln des modernen Orchesters tonlich illustriert. Die Chöre sind meistens streng durchgeführte Choralsätze in alten Kirchentonarten im Stile niederländischer

Chorlieder und diese choralartigen Chöre geben dem Werk soliden Unterbau und Festigkeit.

Vorträge im Rahmen des niederländischen Musikfestes hielten Prof. Dr. Hermann Unger (Köln), Hans Merx und Dr. Erich Traumann.

FINNISCHE MUSIKTAGE IN WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Wenn die Stadt Wiesbaden unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels in Verbindung mit der Deutschen Sibelius-Gesellschaft „Finnische Musiktage" durchführte, so wurde dadurch die schicksalhafte Verbindung Deutschlands und Finnlands auch wieder auf kulturpolitischem Gebiet bekundet und gepflegt. In dieser Hinsicht steht Wiesbaden wohl schon lange an erster Stelle, denn man braucht nur der Zeit zu gedenken, in welcher Dr. Helmuth Thierfelder während seiner hiesigen Tätigkeit nordische und vor allem finnische Musik wiederholt in festlichem Rahmen bot und den Boden für die spätere Saat lockerte, oder aber der finnischen Studententage und -Studienkurse usw.

Umrahmt von den Nationalhymnen beider Völker, von Reden des finnischen Gesandten, Exzellenz Kivimäki, Legationsrat und Kulturattaché Dr. Martola, Generalintendant Dr. Drewes als Leiter der Abteilung Musik im Reichspropagandaministerium und Präsident der Deutschen Sibelius-Gesellschaft, des stellvertr. Kreisleiters Wagner, Bürgermeisters Piekarski, einem mit einigen Lichtbildern begleiteten Abriß über „Finnland, Mensch und Land" von Graf L. Douglas und einem leider unbebilderten Vortrag über die „Finnische Kultur der Gegenwart" von Dr. Paavo Ravila kamen in zwei Orchesterkonzerten, einem Kammermusik- und einem Lieder- und Arien-Abend eine Reihe der prägnantesten Komponisten und Interpreten Finnlands zu Wort.

Im Mittelpunkt stand Altmeister *Sibelius* mit seiner von starkem Impuls diktierten, willensmäßig gestrafften 2. Sinfonie. Dank ihrer edlen Melodik und Rhythmik, ihrer — neben aller Weichheit — dramatischen Entwicklung der Ecksätze, der hymnischen Größe und Gläubigkeit des Andante, dem von einem prachtvoll verhaltenen Trio unterbrochenen Vivacissimo (3. Satz) und dem endgültigen Schlußsieg gläubiger Schönheit, müßte man Sibelius den finnischen Bruckner nennen. — Anders seine ganze Strecken nur auf Stimmungsmalerei gestellte „Sage" Werk 9, ein erzählendes, meist pastellgetöntes Werk.

Leevi Madetoja schöpft in seiner zweiten Sinfonie Werk 35 aus dem gleichen Born unverfälschter Kraft und Natürlichkeit. Seine breit angelegte melodische Linie entbehrt nie des Flusses, erblüht stets in formaler Beherrschtheit und ergießt sich aus innerer Notwendigkeit. Das gibt dem langsamen Satz jene seltsame Tiefe und Weite, deren Verträumtheit dennoch in prachtvoller Geschlossenheit gehalten wird, eine Meisterschaft, die auch dem Finale bei aller rhapsodischen Freiheit zustatten kommt. Findet man hier Holzbläser, welche Tristanstimmung verbreiten, so stößt man andernorts wieder auf Tschaikowskysche Wildheit; immer aber überwältigt die Ausdrucksintensität und Klangschönheit. — Ebenfalls als Meister der Farben erwies sich *Uno Klami* (1900), dessen „Karelische Rhapsodie" Werk 99 Nr. 5 in ihrem großen, an symphonische Dichtung grenzenden Ausmaß die Stilskala ab Impressionismus meisterlich und eindrucksvoll durchläuft.

Zwischen diesen Pfeilern reiner Orchestermusik standen vier Orchesterlieder von *Sibelius*, schwermütige Stimmungsbilder von prachtvoller Vertiefung, und drei Orchesterlieder von *Yrjö Kilpinen*, mit zeichnerischer Stärke den Text vertonend. *Aulikki Rautawaara* erwies sich in beiden Gruppen als temperamentvoll-innige Gestalterin, deren herber Sopran zu erschüttern versteht und nicht der biegsamen Dynamik, welche in die Tiefen der Komposition dringt, entbehrt. Eine Sängerin, die sowohl in Stimmumfang wie -Behandlung und Vortrag dauernd fesselt.

Für das ebenso wert- wie wirkungsvolle fünfte Klavierkonzert von *Palmgren* setzte sich Kerttu Bernhard, die in die erste Reihe der Pianistinnen zu stellen ist, ein. In der Thematik des Werkes rivalisieren weitgespannte Melodik, pastorale und düster getönte Koloristik, mit rhythmisch markanten Einfällen. Ein prächtiges, klavieristisch interessantes Stück, in welchem Kerttu Bernhard ihre in jeder Hinsicht überlegene und reife Künstlerschaft gegen Dirigent und Orchester behauptete.

Anja Ignatius verstand es mit *Sibelius'* Violinkonzert d-moll Werk 47 durch die unvergleichliche Süße ihres schwebenden Geigentones und die meisterhafte Sicherheit ihrer musikalischen und technischen Durchdringung des aus lyrischem Träumen zu ausgelassener Freude findenden Stoffes zu bannen und fand eine mitgehende Orchesterbegleitung. GMD Carl Schuricht an der Spitze des Wiesbadener Sinfonie- und Kurorchesters stand mit gewohnter überlegener, verantwortungsbewußter Hingabe hinter jedem Werk und erntete gleich den erstklassigen Solisten und dem Orchester stürmische Ovationen.

Innerhalb des Kammermusikprogrammes vereinte sich die hohe Kunst Kerttu Bernhards und Anja Ignatius' in einer anspruchslosen Sonatine Werk 19 für Klavier und Violine von *Leevi Madetoja*, und die Pianistin mit dem Strub-Quartett in dem Klavier-Quintett von *Erik Furuhjelm*, einem nicht immer schwerwiegenden aber stets aus übervollem Herzen geschaffenen Werk, das mit

ſeinem leidenſchaftlich triumphalen Schwung und ſeiner in eitel Schönheit getauchten Sprache bedingungslos mitreißt. Die Spieler berauſchten ſich ſichtlich ſelbſt an dieſem Überſchwang und ließen das Stück in geſchloſſenem Guß erſtehen. *Sibelius'* Streichquartett Werk 56 „Voces intimae" erfuhr durch das Strub-Quartett gleichfalls eine unvergleichliche Wiedergabe. Als echter Sibelius birgt das Werk alle Ausdrucksmöglichkeiten: Heroismus und Klage, brandende Leidenſchaftlichkeit und verinnerlichten Glauben, und allem nahten die Interpreten mit der gleichen ſelbſtloſen Hingabe.

Jorma Huttunens Lieder- und Arien-Abend, von MD Auguſt Vogt kongenial am Flügel begleitet, ergänzte den Geſamtüberblick über das finniſche Muſikſchaffen um ein Weſentliches. In einem ganzen Strauß Lyrik von *Kilpinen, Sibelius, Madetoja, Kuula, Palmgren, Melartin, Kuuſiſto, Merikanto* und *Ciléa* zeigte er die ſtarke Eigenart der Finnen auch auf dieſem Gebiet, ihre beſondere Stärke, die ſchwermütige Weite der Natur in Töne zu faſſen, ihr volkstumverwurzeltes Empfinden und Ausdrucksreife. Huttunen, Tenor der Staatsoper Helſinki, feſſelte mit der herben Schönheit ſeiner in allen Regiſtern mühelos geführten Stimme; ihr biegſamer Glanz feierte dann noch in Arien von *Mozart* und *Puccini* Triumphe. So nahm das Feſt in dem von leuchtenden Herbſtblumen überſäten Kurhausſaal einen der Sache entſprechenden glänzenden Verlauf.

URAUFFÜHRUNGEN

EDMUND VON BORCK: „NAPOLEON"

Uraufführung in Gera.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die erſte Oper eines jungen Komponiſten, der im Konzertſaal bereits zu den wertvollſten Nachwuchskräften zählt — und ein Opernſtoff, der ſelbſt bewährteſten Vertretern der dramaturgiſchen Kompoſition faſt unüberwindbare Probleme ſtellt. . . . Iſt es Leichtfertigkeit, Übermut — oder nur ruhiges, berechtigtes Vertrauen zur eigenen ſchöpferiſchen Kraft? Wer Edmund von Borcks Schaffensweiſe kennt, der weiß, daß wenige Tonſetzer gleich ihm mit derartiger Sorgfalt arbeiten und die Anſprüche an ſich ſelbſt in ſo hohem Maße ſteigern. Ein Beweis iſt bereits die textliche Behandlung der Dichtung von Grabbe. Der Komponiſt ſchuf einen dramatiſchen Extrakt des Schauſpiels und hob das rein politiſche Werk durch Einführung neuer Perſonen in die Sphäre des Menſchlichen. Die hiſtoriſche Stieftochter Napoleons, Hortenſe, die ohne Wiſſen des Königs ein Liebesverhältnis zu Graf von Flahault eingegangen iſt, tritt zu ihm als Gegenſpielerin in jener erregenden Szene, in der dem urewigen Konflikt zwiſchen weiblichem Gefühl und männlicher Härte Ausdruck gegeben wird. Flahault ſühnt ſeine Schuld durch den Tod auf dem Schlachtfeld.

Borcks „Napoleon", die Schilderung der „Hundert Tage", iſt „Oper" ſchlechthin. In Arien, Chören, einem großen Finale-Enſemble, in modern rezitativiſchen Partien durchbricht der Komponiſt niemals die natürlichen Formgeſetze der Oper. Das ausgeſprochene Bekenntnis zur Oper offenbart ſich weitgehend in Einzelheiten wie in der Achtung vor dem Wort, das in allen dramatiſchen Vorgängen abſolut verſtändlich bleibt, oder in dem meiſterhaften Ausſchwingen der Stimmung bei den orcheſtralen Nachſpielen der Arien — ein weſentlicher künſtleriſcher Charakterzug, der den Wert der Muſikſchöpfung bedeutend erhöht. Aber der Perſönlichkeitsſtil des Komponiſten hebt dieſe Oper weit über den Durchſchnitt hinaus. Wer den Schöpfer konzeſſionslos-ſubjektiver Konzertwerke kennt, begreift auch, daß der Künſtler in der harten, heldiſchen Zeichnung Napoleons ſeinem eigenen Weſen tondichteriſchen Ausdruck verleihen mußte — und daß es gerade der in unſerer Zeit wiederentdeckte Grabbe war, der ihm hierzu Pate ſtand. Grabbes Technik mit den breit exponierenden Volksſzenen des erſten Bildes und dem Kontraſt des Einſamen auf Elba in der folgenden Szene muß dem Tonſetzer reichſte Anregungen bieten. In den zumeiſt kurzen Epiſoden (ſechs Bilder in 2½ Stunden) entwickelt der Komponiſt einen Ausdrucksreichtum, der in Erſtaunen verſetzt. Wie kann ein Neuling des Opernfaches, allein geſtützt auf eine mehrjährige Erfahrung als Theaterkapellmeiſter, mit derart ſicherer, routinierter Hand in ſeinem Erſtlingswerk eine ſo überraſchende Einheit von Wort und Ton ſchaffen in zielbewußter Abſchätzung aller theatraliſchen Wirkungen und Möglichkeiten? Selten findet man in der Geſchichte einen ſo überzeugenden Durchbruch dramatiſcher Naturbegabung wie bei E. von Borck. Die inſtrumentale Unruhe der Chorſzenen, die Wortausdeutung einzelner Begriffe wie „Bereſina", bei der man Eiſesnähe ſpürt, die dramatiſchen Geſetze der Pauſe (das Schweigen bei „Es lebe der König"), die großen hartheldiſchen Napoleon-Arien, die Amphitriten-Arie und der Schauer des Jenſeits in der Arie des Bibliothekszimmers, wobei die ſeeliſche Tiefenſchau der Harmonie bemerkenswert iſt, die Beſeelung einzelner Inſtrumente, die obligat zu verſchiedenen Arien treten (Saxophon, Horn), der Reichtum der Themen in einer an Reger mahnenden Polyphonie der Durchführung bei abſoluter Sparſamkeit der klanglichen Mittel in klarer, herber, durchſichtiger Zeichnung — man müßte Takt für Takt die Oper durchgehen, um allen Einzelheiten gerecht werden zu können.

Im Notenbeispiel lernen wir die Hauptthemen von Napoleon, Hortense, Flahault kennen und als Beispiel der dramatisch motivierten polyphonen Arbeit die Verknüpfung aller Themen, als Napoleon dem sterbenden Liebesſünder auf dem Schlachtfeld verzeiht.

Die Aufführung im Reußischen Theater zu Gera war hochkünstlerisch, eine kulturelle Tat. Die Regie Rudolf Scheels erlöste den Theaterbesucher aus der Zwangsjacke des Naturalismus, die die Phantasie entmündigt, und schuf Stilisierungen der Zeitlosigkeit und symbolhaften Größe, bei denen ein Schreibtisch die Bibliothek, ein zerbrochenes Rad das Schlachtfeld andeutet. Karl Fischer erwies sich als ein Meister der instrumentalen Ausdeutung, und die Darsteller, allen voran Jaro Prohaska aus Berlin als bezwingender Napoleon, Isa Hermanns als bewundernswerte Hortense, der begnadete Werner Müller u. a. spendeten wertvollste Kunst. Es gab mehr als vierzig Vorhänge im begeisterten Haus. Damit war das musikalische Heldendrama unserer Zeit geboren.



„ODYSSEUS"

Oper in drei Akten von Hermann Reutter, Dichtung von Rudolf Bach.

Uraufführung im Opernhaus zu Frankfurt / Main am 7. Oktober 1942.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Die Übertragung eines epischen Stoffes auf die Bühne — sei es als gesprochenes Drama oder gesungene Oper — birgt die große Gefahr in sich, daß das Bühnenwerk undramatisch, also den Ansprüchen, die das Theater an eine dramatische Dichtung stellt, nicht gerecht wird. Die „Odyssee", jenes weitschweifig berichtende Epos der griechischen Klassik, als Stoff für einen Operntext auszuwählen, muß deshalb als ein Wagnis angesehen werden, dem zumindest ein nur geringer Erfolg beschieden sein kann. Rudolf Bach hat mit Hermann Reutter jedoch bewiesen, daß dem wirklichen Künstler auch ein solches Wagnis gelingt. In neun Bildern läßt Bach die „Handlung" sich abspielen: Nach dem Fall Trojas schifft sich Odysseus mit den Gefährten ein, um die Heimat aufzusuchen; Kassandra weissagt ihm endloses Irrsal, endloses Leid. Auf der Insel der Circe besteht der Held sein erstes Abenteuer; im Hades begegnet er den Schemen des Agamemnon, Achill und seiner Mutter (I. Akt). Nach sieben glücklichen Jahren treibt ihn die Sehnsucht nach Ithaka von der Insel der liebenden Nymphe Kalypso aufs Meer hinaus, wo Poseidon ihm erscheint und als Rache für die Blendung des Polyphonen das Floß des Dulders

zerſchmettert, der von den Wogen am Phäaken-Strande angeſpült wird. Dort erlebt er das Nauſikaa-Idyll (II. Akt). Und wieder wird er unruhvoll hinweggeriſſen, irrt umher, bis er endlich in Ithaka von den Phäaken ausgeſetzt wird. Er begegnet dem Sohn Telemach, dem er ſich zu erkennen gibt, wird von Athene in die Geſtalt des Bettlers verwandelt, tötet die praſſenden Freier und ſchließt endlich die Gattin Penelope in die Arme (III. Akt). Man ſieht: der Dichter Rudolf Bach hat nur wenige der Leidensſtationen des Odyſſeus aus dem griechiſchen Epos herausgegriffen und ſie zu einer organiſch miteinander verbundenen Reihe von Bildern zuſammengeſchweißt; das Bindeglied für die einzelnen Bilder liefert ihm der „erzählende“ Chor, der (vor der Bühne aufgeſtellt) „erzählt“, was ſich inzwiſchen zugetragen hat. Dieſer berichtende Chor, der ſich in der griechiſchen Tragödie als wichtiges dramaturgiſches Hilfsmittel eine dominierende Stellung errungen hat, wird hier mit feinem Stilempfinden aufs neue zu eindrucksſtarkem Leben erweckt. Er leitet das Werk ein und ſchließt es ab: „Ouverture“ und Epilog. Um gleichzeitig ein Beiſpiel für die wirklich dichteriſch ſchöne Sprache Bachs, die dieſes Libretto hoch über das Niveau der landläufigen Texte hinaushebt, zu geben, ſei der Eingangschor hier zitiert:

„Wir ſingen die Taten und Leiden des Helden Odyſſeus,
der nach Trojas Fall der Jahre zehn
über das Meer und viele Länder der Menſchen
irren mußte, eh ihn die Inſel der Heimat,
ehe ihn Ithaka wieder umfing.
Sehet, er zeugt für des Menſchen Los!
Denn ausgeſetzt iſt der Menſch, unbehauſt
iſt der Menſch zwiſchen Himmel und Erde,
nicht gewiß ruht ihm unter der Sohle der Grund,
leicht zerrinnt ihm zwiſchen den Händen ſein Gut
und was, verhüllt, die Tage der Zukunft ihm bringen,
wird er niemals gewahr. Und viel, o wieviel
bürden die Götter ihm zu!
Ewig aber iſt deſſen Gedächtnis
der das Verhängte beſteht, dem in Grauen und Irrſal
das tapfere Herz nicht bebt,
der zwiſchen Droben und Drunten die menſchliche Bahn,
willig dem Spruch ſeines Schickſals,
duldend und reifend durchmißt.“

Dieſe in freien Rhythmen archaiſierende Sprache Bachs iſt es, die dem Werk das Siegel einer wirklichen Dichtung aufprägt, einer Dichtung, wie ſie nur in ganz wenigen Ausnahmefällen Komponiſten zur Vertonung als Oper zur Verfügung ſtand.

Reutter hat dieſes Glück, einen Dichter als Librettiſten gefunden zu haben, mit tiefer Beglückung ausgeſchöpft. Er hat dieſem Werk eine Partitur geſchenkt, die wohl zu den wundervollſten Opernmuſiken zu zählen iſt, die wir beſitzen. Spät erſt hat ſich der jetzt zweiundvierzigjährige Schwabe zur Bühne gewendet, wenn auch vorſichtig taſtende Verſuche in bibliſchen Stoffbezirken ſich bewegender Einakter vorliegen: mit der Vertonung des dem Puppenſpiel verwandten Anderſenſchen „Dr. Johannes Fauſt“-Volksſtückes, das ihn ſofort als durchaus „Eigenen“ markant kennzeichnete, holte er ſich im Frankfurter Opernhaus 1936 den erſten durchſchlagenden Theatererfolg. Sechs Jahre ſpäter folgt nun dieſe, aus ganz anderen Sphären geborene epiſche Opern-„Odyſſee“. In der „Chorphantaſie“ geſtaltete Reutter zum erſten Male einen griechiſchen Stoff: das Kernſtück dieſes Werkes bildet die (damals unvergeßlich tief beeindruckende) Kompoſition des Goetheſchen „Nauſikaa“-Fragmentes, und hier mag wohl auch der erſte Impuls für den „Odyſſeus“ ſich ergeben haben. Von hier aus führen auch die Linien zu der muſikaliſchen Geſtaltung der Dichtung Rudolf Bachs, in der Hermann Reutter den ſeinem hohen Geiſtesflug adäquaten Wortſchöpfer fand. Im tiefſten Herzen mußte Reutter von den herrlichen Verſen ſeines Dichters getroffen werden, und aus tiefſtem Herzen mußte ſeine Muſik ſich verſtrömen: ſo gelang ihm, was faſt allen Zeitgenoſſen verſagt geblieben iſt — „Melodieen“ zu „dichten“, zu ſingen und zu künden, was die Geſtalten ſeines Werkes im Innerſten bewegt. Nirgends hat der in Bann geſchlagene Hörer das Empfinden, daß Reutter etwas „will“, überall packt uns dieſe Muſik im tiefſten Herzen, immer ſpricht ſie vom Herzen zum Herzen. Das iſt vielleicht das Höchſte, das man einer Muſik nachrühmen kann. Und weiter iſt Reutter durch ſein „Können“ befähigt, ſeinen Gedanken den Ausdruck zu verleihen, den ſie erheiſchen, um „gültig“, „bindend“ zu ſein. Geiſt und Form entſprechen ſich in ſeltener Vollkommenheit, werden eine unlösbare Einheit. Wie es Reutter gelingt, die Stimmung einer Szene einzufangen und klar auszudrücken, bezeugt am herrlichſten das Nauſikaa-Bild, das in ſeiner ergreifend-ſchlichten muſikaliſchen Sprache, in die Innigkeit des Klangbildes eines ätheriſch zauberhaft inſtrumentierten Orcheſters die ſich berückend verſtrömenden Stimmen der Nauſikaa und des Odyſſeus bettend, zu den wundervollſten Opernſzenen gehört, die nach dem erſten Aktſchluß des „Roſenkavalier“ und dem Schlußakt des „Paleſtrina“ geſchaffen worden ſind. Hier bricht der Romantiker in Reutter ſieghaft durch, jener Romantiker, der doch auch zur Geſtaltung muſikaliſcher Impreſſionen von plaſtiſcher Eindrucksſtärke auszuholen vermag — man denke an die Zwieſprache Poſeidon-Odyſſeus —, der zu dramatiſcher Ballung ſeiner Tonſprache zu gelangen vermag — die kurze Szene zwiſchen Eurykleia und Odyſſeus bezeugt es — der ein Meiſter der Inſtrumentationskunſt iſt, der wohl auf dem Erbe der Vergangenheit fußt und doch ein Eigener, eine klar im Bilde der Gegenwart ſtehende Perſönlichkeit iſt.

Dieſem Werk, das ſo viel des Eigenen vom Wort- wie vom Tondichter her birgt und verlangt, die ihm adäquate Bühnengeſtaltung zu geben, war ein ſchwieriges Unterfangen. Wenn die Uraufführung für die Autoren ein ſo unbeſtrittener, ja allſeitig beſtätigter Erfolg wurde, ſo darf das Triumvirat der die Inſzene geſtaltenden Männer ein gut Teil dieſes Erfolges auf ſein Konto buchen. In unſagbar ſchönen, phantaſtiſch farbenglühenden Bühnenbildern von Helmuth Jürgens ſchuf Generalintendant Hans Meißner eine überzeugend wahrhafte Inſzenierung des Bühnengeſchehens: jede Geſtalt wurde mit klaren Umriſſen in den Ablauf des Spieles hineingeſtellt, wurde in Geſtik und Mimik und im Ausdruck des geſungenen Wortes völlig eingeordnet in den Stilwillen der Dichter, denen Meißner gleichgeſinnt diente, ohne ſeine Eigenheit aufzugeben. Frz. Konwitſchny war der ſorgſam betreuende Anwalt der Partitur, die er mit einer ebenſo großen Liebe wie Senſibilität für ihre klanglichen Schönheiten ausdeutete: das Opernhaus-Orcheſter muſizierte mit einer unvorſtellbaren Schönheit des Klanges; der vor der Bühne über dem Orcheſter im klaſſiſchen Koſtüm ſitzende, ungemein ſtark beſetzte Chor, den Gerhard Legler ſattelfeſt geſchult hatte, ſang mit hinreißender Klangkultur. In der Titelrolle ſtand Jean Stern auf der Szene: Held und Dulder, Mann und Menſch; ein Sänger von ganz großem Format — ein Darſteller von überragenden Fähigkeiten. Aus der großen Zahl der Figuren des Werkes, das ungeheure Anſprüche an die aufführende Bühne ſtellt, nur noch einige beſonders markant auffallende Namen: Roſe Huſzka (Kaſſandra und Penelope), Heinrich Benſing (Telemach), Clara Ebers (Athene), Eliſabeth Roſenkranz (Kalypſo), Coba Wakkers (Nauſikaa) — den Ungenannten ſei der großartige Einſatz nicht weniger herzlich gedankt. Ihr aller Verdienſt iſt es, daß uns einer jener Theaterabende beglückte, die durch Werk und Wiedergabe gleich unvergeſſen bleiben.

KONZERT UND OPER

KOBLENZ. (Schluß zu dem Bericht S. 465.) Die Kammermuſik-Konzerte als ſonntägliche Morgenfeiern hinterließen wie im vorigen Jahre einen nachhaltigen Eindruck. War die erſte Veranſtaltung durch die Mitwirkung des Violinvirtuoſen Heinz Stanske mehr auf das Virtuoſe eingeſtellt mit Werken von *Vitali, Paganini, Bazzini, Schumann* (a-moll-Violinſonate), ſo bot uns die zweite eine Stunde der Romantik. Hier ſprach Dr. Schmidt-Scherf in einem intereſſanten Vortrage Gedanken über die deutſche Oper von „Freiſchütz" bis „Paleſtrina"; die einheimiſche Pianiſtin Agnes Forell ſpielte *Franz Schuberts* A-dur-Sonate, fünf Klavierſtücke von *Hans Pfitzner* ſowie *Schumanns* Papillons mit ſchönem Anſchlage techniſch und muſikaliſch ſehr gut und charakteriſtiſch, während Eliſabeth Schwier (Sopran) und Fritz Riepert (Bariton) Lieder von *Schubert* und *Schumann* ausdrucksvoll ſangen, am Flügel mit aller Anpaſſung und künſtleriſcher Empfindung begleitet von Dr. Schmidt-Scherf. Das dritte Kammermuſikkonzert war eine *Mozart*-Feier, die das Fehſe-Streichquartett in hervorragender Weiſe beſtritt. In der vierten Morgenfeier umrahmte die Muſik einen poetiſchen Kranz von *Rilke* bis zu den Lebenden. Hierbei brachte Emma Sagebiel mit feiner Einfühlung ein Divertimento für Klavier von *Ottmar Gerſter* zu Gehör, Fritz Riepert Lieder von *Pfitzner*, am Flügel weſentlich unterſtützt durch Dr. Schmidt-Scherf. Die folgenden drei Morgenveranſtaltungen waren Kammerkonzerte mit Werken von *Haydn:* Symphonie A-dur, *Brahms:* Klarinettenquintett, ausgezeichnet wiedergegeben von unſern einheimiſchen Künſtlern W. Müller (Klarinette), Hans U. Tiesler (Violine), Siegfried Meinecke (Violine), W. Remy (Bratſche), W. Anheier (Cello) — *Rich. Trunk:* Kleine Serenade für Streichorcheſter, ein ſchön klingendes, rhythmiſch intereſſantes Stück — *Erich Anders:* Figaro - Figurinen, geiſtreichelnde Variationen über ein Thema aus *Mozarts* „Figaro" — *Giovanni Platti - Jarnach:* Sonate für Flöte und Klavier, ausdrucksvoll geſpielt von W. Scheib (Flöte) — *Giuſeppe Valentin:* Sonate für Cello und Klavier, ſehr gut interpretiert von W. Anheier (Cello) — *Max Reger:* 10 kleine Vortragsſtücke und *Joh. Brahms:* 3 Intermezzi für Klavier, von Bertha Weber-Berkenheier mit kraftvollem Anſchlag, ſauberer Technik ſchön und charakteriſtiſch zum Ausdruck gebracht — *Hugo Wolf:* Aus dem italieniſchen Liederbuch, von Inge Fiſcher (Alt) ſchön vorgetragen. Dr. Schmidt-Scherf begleitete und ergänzte am Flügel die Inſtrumental- und Vokalwerke mit feinſter Anpaſſung und Einfühlung. Drei Streichquartette: *Beethoven:* Es-dur; *Pfitzner:* D-dur; *Brahms:* a-moll — hervorragend ausgedeutet vom Folkwang-Quartett (aus Eſſen). Die letzte offizielle Morgenfeier war eine Huldigung für *Verdi.* Hierbei wurde der feſſelnde Vortrag des Univerſitätsprof. Dr. Rud. Steglich muſikaliſch illuſtriert durch eine Arie und ein Duett aus „Aida" ſowie Credo aus „Othello", mit aller dramatiſchen Ausdruckskraft geſungen von Regine Schulte-Spiekermann und Fritz Riepert, am Flügel dezent und ſchön begleitet von Joſef Jung.

Erwähnenswert iſt noch eine Morgenfeier im Kulturhauſe, die *Beethovens* Genius geweiht war.

Hier spielten Emma Sagebiel und Franz Sagebiel (Violine) die Violinsonaten Es-dur und e-moll mit reifer Kunst in Beethovenschem Geiste, und Walther Lorenz brachte den Liederzyklus „An die ferne Geliebte" stimmlich und musikalisch zu bestem Ausdrucke.

Zu der Besprechung der *Mozart*-Feier (S. 465) ist der Name der Interpretin des Klavierkonzerts d-moll Emma Sagebiel noch nachzutragen.

Ernst Peters.

LINZ / D. (Schluß zu dem Bericht S. 466.) Ein besonderes Verdienst erwarb sich KdF, da sie in einem eigenen Konzerte symphonische Werke gaueigener Komponisten zur Aufführung bringen ließ. *Franz Kinzl*, der zurzeit Heeresdienste leistet, dirigierte in Uraufführung seine viersätzige Symphonie in As-dur. Das Werk stellt in seinem Reichtum an musikalischen Einfällen, der Geschlossenheit der Form und seiner wirkungsvollen und farbenprächtigen Harmonisierung, vor allem aber in der Klarheit seiner Tonsprache dem Kompositionstalent Kinzls ein glänzendes Zeugnis aus. Die Symphonie fand begeisterten Beifall. *Frieda Kern* brachte ein kurzes, einsätziges Stück „Ernste Musik" für Streicher, Blech und Schlagwerk zur Uraufführung. Das warm und innig empfundene Werk stellt ein überaus sinniges musikalisches Gedenken an unsere Helden des Krieges dar. Die „Ernste Musik" machte tiefen Eindruck. Ein tönendes Mal hat *Franz Neuhofer* einem toten Freunde mit dem „Postludium und Fuga in memoriam Josef Pfund" gesetzt, das in seiner Fassung für Holz- und Blechbläserchor ebenfalls zur Uraufführung gelangte. Das in vornehme, klangfarbige Instrumentation gebrachte Stück zeigt bei seinem edlen romantisch-klassizistischem Profil in seiner kühnen Harmonisierung und Kontrapunktik moderne Züge. Das Werk fand stärkste Beachtung. Eine freudig bewegte Festmusik hatte *Isidor Stögbauer* mit seinem „Symphonischen Vorspiel" beigestellt; ein klangschön inspiriertes Werk, voll ehrlichen Empfindens, das eine klare und einfache Linie in der Stimmführung und Harmonisierung bevorzugt.

Klassische und romantische Musik kam durch das von Jochum sorgfältig gewählte Kammerorchester zur Aufführung. Der heimische Komponist *Franz Schnopfhagen* fügte sich mit „Variationen über ein altes Volkslied" sinnvoll in diese wertvollen und interessanten Veranstaltungen. Neben den ständigen Instrumental-Solisten hörten wir Luigi Magistretti-Mailand (Harfe) und Bruno Hofmann-Stuttgart (Glasharmonika).

Hervorragenden Anteil am vielgestaltigen Musikgetriebe von Linz nahmen auch das Linzer Streichquartett und das Streichquartett des Bruckner-Konservatoriums, die sowohl vom Städt. Kulturamt wie von KdF zu einer stattlichen Reihe schöner Kammermusikabende herangezogen wurden. In bester Form vermittelten uns Reutterer, Gerstmayr, Schulz und Peer vom Bruckner-Konservatorium in Uraufführung ein prachtvolles Streichquartett des hervorragenden Bruckner-schülers und Komponisten *Frz. X. Müller*. Das Schneiderhan-Quartett (Wien), das Quartetto di Roma, das Stuttgarter Wendling-Quartett und das Kade-Quartett aus Magdeburg brachten genußreiche Kammermusik-Abende. Dazu traten noch feine Veranstaltungen der Städtischen Musikschule und der Spielervereinigung für alte Musik, deren Seele Dr. Josef Bacher ist.

Das Bruckner-Konservatorium vermag wiederum auf seine gut eingeführten Abendmusiken zu verweisen, und wohl den besten Beweis seiner erfolgreichen Tätigkeit erbrachte das Konservatorium, da es unter Dir. Ad. Trittinger mit den besten Studierenden *Chr. W. Glucks* Oper „Orpheus und Eurydike" glanzvoll im Landestheater zur Aufführung bringen konnte.

V. Müller.

MEININGEN. (Schluß zu dem Bericht S. 466/467.) Besonderes Interesse erregten zwei Erstaufführungen zweier ehemaliger Leiter der Meininger Landeskapelle: *Gustav Adolf Schlemm* (jetzt Berlin) mit einem Konzert für Violine und Orchester in E-dur, durch Konzertmeister Paul Richartz (Berlin) mit vollendeter Technik, wundervoller Tongebung und starker musikalischer Prägung vermittelt. Das Werk hinterließ, besonders mit seinem Mittelsatz, einen tiefen Eindruck und verdient in jeder Beziehung allerstärkste Beachtung. — Als zweiter wartete *Heinz Bongartz*, Generalmusikdirektor und Leiter der Oper in Saarbrücken und Reichenberg i. Erzgeb., auf mit seinem jüngst geschaffenen Werk 29: Serenade, Notturno und Scherzo für großes Orchester, das er der Meininger Landeskapelle „in Dankbarkeit und froher Erinnerung" widmete. Aufs herzlichste von den Meiningern begrüßt, leitete er sein Werk selbst, temperamentvoll und ausdrucksstark gestaltend. Leider verbietet es der Raum, auf Einzelheiten dieser mehr als interessanten Schöpfung näher einzugehen, die den erfahrenen Orchesterleiter in der Instrumentierung, den feinen Musiker in der Themengestaltung und den kontrapunktischen Könner in der Durchführung verrät. Das Werk kann in seiner gemäßigten zeitgebundenen Tonsprache jedem guten Orchester zur Aufführung bedingungslos empfohlen werden. Die Erstaufführung von *Ludwig Lürmanns* „Vorspiel zu einer Komödie", Werk 6, ein ansprechendes, klang- und musizierfreudiges Werk, beschloß die Reihe der aufgeführten lebenden Komponisten. Als Ouvertüren erfreuten, wie immer, wenn sie erklingen, „Oberon" von *C. M. von Weber* und „Iphigenie" von *Chr. W. von Gluck*.

Leider verliert die Landeskapelle mit Beendigung

der Spielzeit ihren ausgezeichneten Solocellisten Helmut Auer. Er verabschiedete sich im letzten Konzert mit der Suite für Violoncello in C-dur von *Joh. Seb. Bach,* die ihm noch einmal Gelegenheit gab, sein ganzes reiches Können vor der Zuhörerschaft auszubreiten.

Auch die Kammermusik-Abende wurden in ihrem vollen Umfange durchgeführt. Das Bestreben, in den vier Abenden aufgelockerte und abwechselungsreiche Programme zu bieten, hat sich sehr gut bewährt. Die Besucherzahl wuchs von Konzert zu Konzert, sodaß der letzte Abend ein ausverkauftes Haus registrieren konnte. Es kamen Werke von *A. Dvořák:* Streichquartett in F-dur, Werk 96, und das „Dumky-Trio" für Klavier, Violine und Cello (anläßlich des 100. Geburtstages), *Max Reger:* Suite in d-moll für Violoncello (anläßlich des 25. Todesjahres), *Franz Schubert:* erstes Trio für Klavier, Violine und Cello in B-dur, Werk 99, und Streichquartett in d-moll, Werk posth. (Der Tod und das Mädchen), *Joseph Haydn:* Eine Abendmusik (Cassatio in Es-dur) für Streichorchester und zwei Hörner (zum ersten Mal in Meiningen!) und Streichquartett in G-dur, Werk 76, Nr. 1, *L. v. Beethoven:* Serenade, Werk 8, für Violine, Bratsche und Cello, und *Robert Schumann:* Quintett für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Cello zur Aufführung. Die Darbietungen verrieten in der Programmzusammenstellung durchweg die feinfühlige Hand des derzeitigen musikalischen Oberleiters, Gerhard Pflüger, und ließen bei den Ausübenden: Karl Breitbarth (erste Violine), Otto Thorwarth (zweite Violine), Wilhelm Floßmann (Bratsche) und Helmut Auer (Cello) ernsten Fleiß und verantwortungsbewußte Zielstrebigkeit erkennen. Der Höhepunkt wurde erreicht mit dem Carl Wendling-Quartett als Gast. Für Professor Carl Wendling bedeutete dieser Abend ein erinnerungsreiches Erlebnis. An der Stätte seiner einstigen Konzertmeistertätigkeit (1899—1903) heute im reifen Alter noch einmal musizieren zu können, war ihm besondere Freude und Genugtuung. Daß die Darbietungen ausgereifteste Kunst einer bezwingenden Musikerpersönlichkeit waren, ist eine Selbstverständlichkeit. Das Publikum ehrte den großen Künstler durch begeisterte, dankerfüllte Kundgebungen. Die hinterlassenen Eindrücke des Abends werden unvergeßlich sein.

Erstmalig seit langen Jahren wurden in der verflossenen Spielzeit der Oper die Pforten des Landestheaters wieder weiter geöffnet. Mit „Freischütz" von *C. M. von Weber* und „Figaros Hochzeit", Gastspiel des Deutschen Nationaltheaters in Weimar zum 150. Todestag von *W. A. Mozart,* sowie „Carmen" von *G. Bizet* erfuhr der Spielplan eine außerordentliche Belebung. Das Ereignis war das Gastspiel von Magdalena Güntzel-Dessau, die die Titelrolle in „Carmen" sang. Sie vermittelte ihrer Heimatstadt mit ihren in jeder Beziehung ausgezeichneten künstlerischen Qualitäten einen Abend von unauslöschlichen Eindrücken, die das Publikum zu stürmischen, nicht endenwollenden Ovationen hinrissen. Die Stadt Meiningen zeichnete die Künstlerin mit einer wertvollen Ehrengabe aus.

Berücksichtigt man die vielen kleineren musikalischen Veranstaltungen, insbesondere auch die kirchenmusikalischen, so kann mit Befriedigung festgestellt werden, daß Meiningen seinen Ruhm als Kunst- und Musikstadt auch in schwerer Kriegszeit zu wahren sich ernstlich und redlich und mit gutem Erfolg bemüht hat. Ottomar Güntzel.

STRASSBURG. (UA *Julius Weismann:* Klavierkonzert Werk 138; *Leo Justinus Kauffmann:* Concertino für Kontrabaß und Kammerorchester.) Das erste Konzert des „Arbeitskreises für Neue Musik" brachte zwei recht gegensätzliche Solokonzerte zur Uraufführung. Das Klavierkonzert des Freiburgers *Julius Weismann* knüpft an klassische Traditionen an, will nichts weiter als musizieren und überrascht durch die Ungezwungenheit seiner melodischen Eingebungen, die manchmal an die Sangseligkeit etwa Schuberts erinnern und eine ebenso schlichte, wie gediegene Ausarbeitung erfahren. Das dankbare und liebenswürdige Werk, das der Komponist selbst, von Hans Rosbaud und dem Straßburger Orchester sorgfältig begleitet, aus der Taufe hob, fand eine recht beifällige Aufnahme.

Leo Justinus Kauffmann, der erfolgreiche Komponist der Oper „Die Geschichte vom schönen Annerl", konnte sich bei der Konzeption eines so ausgefallenen Werkes, wie es ein Concertino für Kontrabaß und Kammerorchester darstellt, kaum an ein Vorbild halten. Er packte aber kühn und forsch das gewagte Experiment an, dem „behäbigen Grundinstrument des Orchesters", wie er sagt, „die solistische Zunge zu lösen". In fünf prägnanten, aber substanzreichen Sätzen von schärfstem Kontrast nützt er die noch brachliegenden Möglichkeiten des Instruments aus und stellt dabei höchste Anforderungen an die Beweglichkeit und tonliche Tragfähigkeit des Instruments. Josef Lippert, der Solokontrabassist des Straßburger Orchesters, meisterte diese mit außerordentlicher Virtuosität; sein schönes Instrument hatte aber einen zu kleinen Ton, um sich immer im stürmisch bewegten, in seinen Konturen stets fesselnden Widerspiel mit dem Orchester behaupten zu können. Das eigenartige Werk, das im Auftrag des Theaters der Stadt Straßburg geschrieben wurde, fand bei einem verständnisvollen Publikum großen Widerhall.

Außerdem gab es noch ein grundmusikantisches Concertino für Englisch Horn und Streichorchester von *Fritz Adam,* das bereits bei der Uraufführung 1939 anläßlich des 2. Oberrheinischen Musikfestes

in Donaueschingen starke Beachtung gefunden hatte, ferner vier Klavierstücke von *Weismann* und den „Hymnus für Orchester" des Schweizers *Willy Burkhard,* eine alle Register des modernen Orchesters ziehende Programmusik über die „Hymnen an die Nacht" des Novalis. Hans Rosbaud war allen Werken der ideale Anwalt.

Dr. Ernst Stilz.

KLEINE MITTEILUNGEN

EHRUNGEN

Elly Ney wurde anläßlich ihres 60. Geburtstages allenthalben herzlichst gefeiert. Der Führer sandte ihr aus dem Hauptquartier seine Glückwünsche zu ihrem Festtag. Am Vorabend ihres Geburtstages fand im Festsaal des deutschen Museums in München unter ihrer Mitwirkung ein Konzert für Verwundete und Rüstungsarbeiter statt. Der Geburtstag selbst wurde mit einer Feierstunde in Tutzing, dem Wohnsitz der Künstlerin, festlich begangen, in deren Rahmen ihr die Gründungsniederschrift einer Elly Ney-Stiftung überreicht wurde. Die Stiftung hat sich zur Aufgabe gestellt, Schloß Itter in Tirol, das schon einmal das Heim einer gefeierten Pianistin war, für Elly Ney und ihr Wirken auszugestalten.

Kassel feierte den 50. Geburtstag des dort lebenden und wirkenden Komponisten Bruno Stürmer mit einem Festkonzert, bei dem sein „Deutsches Konzert" für Bariton und Streichorchester uraufgeführt wurde.

Der Komponist *Otto Leonhardt* erhielt den Schubert-Musikpreis der Stadt Düsseldorf.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Leipziger Bach-Preis wird während der Dauer des Krieges nicht in der üblichen Form vergeben. Seine Mittel werden zur Weihnachtszeit an die unter den Waffen stehenden Komponisten der Bachstadt Leipzig verteilt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Vom 12.—14. September führte Hans Grischkat ein dreitägiges *Bach*-Fest in Stuttgart durch, in dessen Rahmen zwei weltliche Kantaten in neuer Textfassung von Theodor Häring-Tübingen der Praxis wieder zugeführt wurden.

Die Niedersächsische Musikgesellschaft führte vom 26.—27. September „Niedersächsische Musiktage" in Braunschweig durch, die ein wertvoller Vortrag des Präsidenten der Gesellschaft Prof. Dr. Blume zum Thema „Stamm und Landschaft in der deutschen Musik" schloß.

Der junge Gau Oberschlesien kündigt für die Zeit vom 30. Oktober bis 5. November eine erste schlesische Musikwoche mit einer Reihe wertvoller Musikveranstaltungen an. *Beethoven* eröffnet mit der „Coriolan"-Ouvertüre, dem Klavierkonzert G-dur (Wilhelm Kempff) und der Sinfonie Nr. 3 und beschließt mit der „Missa Solemnis" die Festtage, in deren Verlauf noch mehrfach Beethovensche Musik erklingt. Das Opernhaus Kattowitz bringt seinen „Fidelio" zur Aufführung. Ein Orgel-Konzert (Prof. Fritz Lubrich) ist *Johann Sebastian Bach* gewidmet. Das junge schlesische Schaffen kommt mit der Uraufführung der Oper „Das Buch der Liebe" von *Alexander Ecklebe* und mit weiteren Uraufführungen konzertanter Werke von *Werner Hübschmann, Fritz Lubrich, Gerhard Strecke* und *Franz Wödl* zu Wort. Auch die HJ ist mit einer Sonderveranstaltung an den festlichen Tagen beteiligt.

Die diesjährige Leipziger Festwoche für Theater und Tanz (31. Oktober bis 9. November) sieht an musikalischen Werken die Uraufführung von *Felix Petyreks* Oper „Der Garten des Paradieses" und des Balletts „Die Liebenden von Verona" von *Leo Spies;* ferner *de Fallas* Ballett „Liebeszauber" und die Opern: *Norbert Schultze* „Schwarzer Peter" unter Leitung des Komponisten, *Ottmar Schoeck* „Penthesilea", *Verdi* „Othello", „Daphne" und „Rosenkavalier" von *Richard Strauß* und *Wagners* „Lohengrin" vor.

Der Bund „Isländischer Künstler", dessen Gründer und langjähriger Leiter der in Deutschland beheimatete isländische Komponist Jon Leifs ist, veranstaltet in diesem Herbst nationale Kunstwochen in Reykjavik.

Deutschland rüstet allerorts, den diesjährigen zehnten „Tag der deutschen Hausmusik", der im Zeichen *Bachs* stehen wird, würdig zu begehen. Den Höhepunkt werden die Hausmusiktage vom 8.—14. November in der Bachstadt Leipzig bilden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Tod des Bundesführers des DSB hat die Einberufung eines Sängertages notwendig gemacht, der als 36. Ordentlicher Sängertag auf den 1. November im Kreishaus zu Weimar festgesetzt ist.

Der älteste Männergesangverein des deutschen Ostens, der MGV „Liedertafel" in Bromberg, kann auf sein 100jähriges Bestehen zurückblicken. Aus einem von einem Offizier und drei Juristen gegründeten Quartett entstanden, hat er auch in der Polenzeit deutsches Liedgut lebendig erhalten.

Der älteste Chemnitzer Chor, die „Singakademie", kann auf ihr 125jähriges Bestehen zurückblicken und begeht diese Feier mit der Aufführung von *Haydns* „Jahreszeiten".

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Pianistin Hanna Arens wurde als Lehrerin für Klavierspiel an die staatl. Hochschule für Musikerziehung in Berlin berufen.

Die Landesmusikschule Straßburg hat ein Seminar für rhythmisch-musikalische Erziehung angegliedert.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln hat eine Abteilung „Kölner Musikarchiv" zur Erfassung der stadtkölnischen Musikdenkmäler und musikalischen Dokumente der Vergangenheit und Gegenwart geschaffen. In Zusammenhang mit diesen Arbeiten ist unter Leitung von Prof. Dr. Fellerer im Frühjahr 1943 eine Universitätsmusikwoche: „2000 Jahre Kölner Musik", die in Vorträgen und musikalischen Aufführungen des Collegium musicum der Universität einen Überblick über die Musikgeschichte Kölns von der römischen Zeit bis zur Gegenwart gibt, geplant.

Der soeben in Detmold abgehaltene Sonderlehrgang führte die 300 Teilnehmer in Vorträgen von Prof. Dr. Hans Joachim Moser-Berlin, Dr. Ernst Bücken-Köln, Prof. Dr. Franz Rühlmann-Berlin und Otto Daube durch die deutsche und italienische Operngeschichte, mit *Richard Wagners* Werk im Mittelpunkt. Die Schlußveranstaltungen galten *Franz Liszt, Siegfried Wagner* und *Hans Pfitzner.*

Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Uiberreither eröffnete auch in diesem Jahre das vierte Arbeitsjahr des Steirischen Musikschulwerks in einer Feierstunde auf Schloß Eggenberg. Für das neue Semester wird wieder ein reichhaltiger und wertvoller Plan öffentlicher Veranstaltungen vorgelegt, der insgesamt 21 Konzerte, 24 öffentliche Vorträge, öffentliche Schülerabende und Steirische Musiktage in sämtlichen größeren Orten des Gaues vorsieht.

Das Städtische Konservatorium Osnabrück veranstaltete im Sommer drei Serenadenabende im Freien unter Mitwirkung der Lehrkräfte der Anstalt und eines Kammerorchesters unter Leitung von Karl Schäfer, die wiederum großen Anklang fanden. Zur Aufführung kamen

Werke von Johann Christian Bach, Danzi, Dittersdorf, Jos. Michael und *Joseph Haydn, Mozart* und *Hugo Wolf*.

Die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim eröffnete ihr diesjähriges Wintersemester mit einem Festakt. Es sprach der Gaustudentenführer Baden, Dr. Scherberger, der den neuen Studentenführer der Hochschule in sein Amt einführte. Am Abend des gleichen Tages fand zur Eröffnung der Konzertspielzeit ein Orchesterkonzert im ausverkauften großen Saale statt, das *Beethoven* gewidmet war. Richard Laugs spielte das Es-dur-Klavierkonzert, die Sopranistin Erika Müller sang die Leonoren-Arie aus „Fidelio", das große Hochschulorchester in einer Gesamtstärke von 68 Mann spielte unter Leitung von Direktor Rasberger außerdem die 2. Sinfonie und die große Leonoren-Ouvertüre. Die Hochschule hat trotz des Krieges ihren Stand an Berufsstudierenden und Fachschülern weiterhin erhöht. Die Hochschulabteilungen zählen zur Zeit 500 Studierende, die Fachschule 700 Schüler.

KIRCHE UND SCHULE

Organist Georg Winkler führt auch in diesem Winter regelmäßig wertvolle Orgelfeierstunden in der Andreaskirche zu Leipzig durch.

KMD Gerard Bunk widmete seine 56. Orgelstunde in der Reinoldikirche zu Dortmund dem Schaffen *Max Regers*.

An der Stätte seiner früheren Wirksamkeit in Leipzig wurde Landes-KMD Prof. Friedrich Högner gelegentlich einer *Bach*-Stunde in der Universitätskirche herzlichst willkommen geheißen.

Kantor Paul Türke - Oberlungwitz widmete seine letzte Orgelvesper dem Schaffen zweier verdienter westfälischer Kirchenmusiker: den Kirchenmusikdirektoren *Paul Gerhardt* und *Richard Trägner*. Dabei hob er des letzteren Präludium und Fuge D-dur aus der Taufe.

Das Metzer städtische Symphonieorchester unter Leitung von Prof. R. Nilius veranstaltete ein zweites Konzert im Dom, das das Concerto grosso a-moll und das Konzert Nr. 1 g-moll für Orgel und Orchester von *G. F. Händel*, Liedvariationen für Orgel von *Sweelinck*, Fantasie und Fuge g-moll von *J. S. Bach* und Toccata und Fuge g-moll von *M. Reger* umfaßte. An der Orgel waltete Dr. Herbert Haag - Heidelberg.

In der Dominikanerkirche zu Münster / Westfalen kam die „Kunst der Fuge" von *Johann Sebastian Bach* in der Fassung von Karl Hermann Pillney unter GMD Heinz Dressel mit so nachhaltigem Eindruck zur Aufführung, daß auf vielfache Wünsche hin eine jährliche Wiederholung zur ständigen Einrichtung werden soll.

PERSÖNLICHES

Der bisherige Staatsoperndirektor in Dresden Prof. Dr. Karl Böhm wurde als Direktor der Staatsoper nach Wien berufen.

Der bisher in Mannheim wirkende GMD Karl Elmendorff wurde als Nachfolger Karl Böhms zum Direktor der Staatsoper Dresden ernannt.

KM Felix Prohaska, der zuerst in Graz und zwei Jahre am Opernhaus in Duisburg tätig war, wurde zum Neuaufbau des Straßburger Musiklebens unter GMD Rosbaud an das Stadttheater in Straßburg i. E. berufen.

Der Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung zu Graz, Primarius des Mozart-Quartettes und Konzertmeister des Steirischen Landesorchesters, Norbert Hofmann, wurde als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Rudolf Lamy, der Leiter der nach ihm benannten Berliner Singgemeinschaft, wurde von Prof. Bruno Kittel als Chorerzieher und stellvertretender Dirigent in die Leitung des Deutschen Philharmonischen Chores (Bruno Kittel-Chor) berufen. Unter Lamys Stabführung gibt der Chor neben seinen drei von Bruno Kittel geleiteten Winterkonzerten ein Sonderkonzert in der Berliner Philharmonie mit *Haydns* „Jahreszeiten".

Geburtstage

Seinen 85. Geburtstag feierte in erstaunlicher Rüstigkeit der in Frankfurt/M. wirkende, bekannte Stimmbildner und Gesangslehrer Prof. Alexander Wellig. Ein großer Schülerkreis, zu dem u. a. Franz Völker und Heinrich Schlusnus gehören, blickt dankbar auf seine Erziehertätigkeit.

Den 80. Geburtstag feierte am 15. Oktober Albert Hartmann, bis vor kurzem Kunstbetrachter am „Hannoverschen Tageblatt". Von Beruf Lehrer, hat er das Musikleben der Stadt Hannover durch ein halbes Jahrhundert hindurch mit leidenschaftlicher Neigung zum Guten und Echten verfolgt. Auch war er an der Gründung des städtischen Konservatoriums beteiligt. W.

Am 22. September wurde MD Carl Holtschneider, der langjährige Leiter des städtischen Konservatoriums Dortmund, 70 Jahre alt.

Todesfälle

† am 9. Oktober in Leipzig Kammervirtuose Gustav Gland.

BÜHNE

Das Kolmarer Theater wurde nach seiner baulichen Erweiterung mit *Otto Nicolais* „Lustigen Weibern" eröffnet.

Das Görlitzer Theater, das sich seit Jahren die Pflege der zeitgenössischen Oper angelegen sein läßt, faßt das Ergebnis dieser Arbeit erstmals in einen Zyklus: *Richard Strauß* „Arabella", *Ermanno Wolf-Ferrari* „Vier Grobiane" und „Susannes Geheimnis", *Eugen Bodart* „Spanische Nacht" und *Leo Kaufmann* „Die Geschichte vom schönen Annerl" zusammen.

Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" kommt in diesem Winter in Bonn zur Aufführung.

Gustav Kneips Oper „Schinderhannes" kommt im Anschluß an ihre Uraufführung an den städtischen Bühnen München-Gladbach-Rheydt zur westdeutschen Erstaufführung.

Das Staatl. Landestheater Gotha-Eisenach eröffnete die Spielzeit mit *Verdis* „Don Carlos", dem sich eine Neueinstudierung von *Lortzings* „Undine" anschloß. In Vorbereitung sind die Einakter: „Der Mantel" von *Puccini* und „Amelia geht auf den Ball" von *G. C. Menotti*.

Jan Brandts - Buys' komische Oper „Die Schneider von Schönau" kam soeben in Krakau zu einer herzlichst aufgenommenen Erstaufführung.

Die Städtischen Bühnen Essen haben *W. A. Mozarts* „Schauspieldirektor" neu einstudiert.

KONZERTPODIUM

Theodor Bergers „Rhapsodisches Duo" fand als Erstaufführung im Frankfurter Museum unter GMD Franz Konwitschny mit Prof. Wilhelm Stroß und Prof. Rudolf Metzmacher starken Widerhall.

GMD Carl Maria Zwißler gastierte mit dem Städtischen Orchester Mainz in Bad Nauheim mit Werken von *Mozart, Reger* und *Dvorak*.

Joseph Haas' „Lied von der Mutter" kam in Königsberg durch den Schubertchor, den Königsberger MGV und den Heinrich Albert-Chor unter Heinz von Schumann zur erfolgreichen Erstaufführung.

Adolf Mennerich eröffnete die diesjährige Reihe der Münchener Volks-Symphoniekonzerte mit *Kurt Stroms* „Sinfonischem Auftakt", *Hans Pfitzners* Klavierkonzert Es-dur Werk 31 (Sol. Rosl Schmid) und den Symphonischen Variationen über ein Kinderlied „Aufklänge" von *Siegmund von Hausegger*.

Das junge Orchester des Staatstheaters Krakau feierte den zweiten Jahrestag seiner Gründung mit einem „Festabend deutscher Meister" unter der Stabführung von Hans Antolitsch.

Walter Niemanns neues Konzert für Klavier mit Streichorchester Werk 153 gelangte mit Walter Gieseking als Solisten im Rahmen der Sinfoniekonzerte des Berliner Städt. Orchesters (Fritz Zaun) zur Uraufführung.

Die städtische Chorvereinigung Königshütte führte unter Paul Rodewalds Leitung in Krakau *Händels* „Feldherr" erstmals und mit großem Erfolg auf.

Auch in diesem Jahre führte der Kreiskulturring Litzmannstadt als Auftakt zur kommenden Winterarbeit wertvolle Veranstaltungen auf allen Gebieten des kulturellen Lebens, darunter ein Konzert des NS-Symphonieorchesters unter Franz Adam durch.

Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre" kommt in diesem Winter in Berlin, Danzig, Düsseldorf, Gablonz, Münster, Bad Salzbrunn, Zittau und Oslo zur Aufführung.

Straßburgs Konzertplan für den kommenden Winter sieht zahlreiche wertvolle Veranstaltungen vor. In 10 Symphoniekonzerten, Kammermusik-Abenden und Morgenkonzerten hört man neben der Meisterkunst Musik der Lebenden, wobei die besondere Pflege dem Schaffen der heimischen Komponisten *Fritz Adam* (UA eines Orchesterkonzertes), *Leo Justinus Kauffmann* und dem Freiburger Komponisten *Julius Weismann* (UA eines Klavierkonzertes) gilt.

Bachs „Kunst der Fuge" in der Fassung von Karl Hermann Pillney kam unter GMD Heinz Dressel in Münster zur erfolgreichen Erstaufführung.

Wolf-Ferraris Chorwerk „Vita nuova" hatte unter GMD Heinz Dressel in Münster so starken Erfolg, daß eine Wiederholung im neuen Konzertwinter in Aussicht genommen ist.

GMD Heinz Bongartz hat für die Sinfoniekonzerte des Städtischen Sinfonie-Orchesters in Saarbrücken folgende Ur- und Erstaufführungen vorgesehen: *G. von Westerman:* Sinfonietta, *J. N. David:* „Kume, kum, Geselle min", *H. Vogt:* Sinfonie C-dur, *O. Respighi:* Gregorianisches Konzert, *K. Hessenberg:* Concerto grosso, *H. Bongartz:* Japanischer Frühling, *M. Poot:* Allegro, *H. Schubert:* Vom Unendlichen, *M. Trapp:* V. Sinfonie, *Paul Graener:* Wiener Sinfonie, *Th. Berger:* Rondo giocoso, *P. Höffer:* Klavierkonzert a-moll, *J. S. Bach:* Präludium und Fuge Es-dur (für Orchester bearbeitet von Heinz Bongartz).

Das Nationalsozialistische Symphonie-Orchester ist wenige Tage, ehe es in einem Konzert mit Werken feldgrauer Komponisten erneut vor die Münchener Öffentlichkeit trat, von einer Konzertreise durch die Gaue Oberschlesien, Niederschlesien und das Wartheland zurückgekehrt. In 22 Städten hat es unter der Leitung von GMD Franz Adam insgesamt 28 Konzerte gegeben. Neben den beiden Konzertmeistern des Orchesters, Kammervirtuosen Michael Schmid (*Mozarts* Violinkonzert in A-dur und dem D-dur-Violinkonzert von *Beethoven*) und Philipp Schiede (Cellokonzert von *Dvorak*) waren ferner solistisch eingesetzt: der Pianist Kurt Gerecke in dem Klavierkonzert von *Seeboth*, die schlesische Pianistin Ingeborg Weiß-Müller-Wendisch im Klavierkonzert a-moll von *Schumann*, sowie die Pianistin Käthe Remann-Förster in *Beethovens* c-moll-Konzert. Die Konzertreise, die in Oberschlesien begann, berührte an größeren Städten Oppeln, Breslau, Hirschberg, Lissa, Posen und Litzmannstadt.

Die 2. Symphonie von *Richard Wetz* kam im Rahmen des Ostland-Musikfestes in Hindenburg unter MD Heinrich Weidinger zur Aufführung.

In den ersten beiden Meisterkonzerten des Landesorchesters Obererzgebirge in Annaberg hörte man erstmals *Hermann Henrichs* Violinkonzert Werk 28 und sinfonische Musik um ein Volkslied Werk 43 unter der Leitung des Komponisten und die „Sinfonietta im klassischen Stil" des Flamen *Theo Dejoncker* unter der Stabführung von MD K. Potansky.

In den Konzerten des Städtischen Orchesters der Gauhauptstadt Reichenberg/Sudeten, die unter der Leitung von GMD Heinz Bongartz stehen, sind folgende Ur- und Erstaufführungen geplant: *K. Hessenberg:* Concerto grosso, *G. von Westerman:* Sinfonietta, *J. Sibelius:* Violin-Konzert, *W. Jerger:* Salzburger Dom- und Barock-Musik, *W. J. Dickow:* II. Sinfonie, *Joh. Seb. Bach:* Präludium und Fuge Es-dur (für Orchester bearbeitet von Heinz Bongartz), *W. Petersen:* Thema, Verwandlungen und Fuge, *Richard Strauß:* Brentano-Lieder, *Th. Berger:* Rondo giocoso, *J. N. David:* „Kume, kum, Geselle min", *H. Bräutigam:* Orchester-Musik Nr. 8, *O. Respighi:* „Pinien von Rom".

Luxemburgs Städtisches Orchester wird künftig den Namen „Philharmonisches Orchester" tragen in Erinnerung daran, daß vor hundert Jahren eine Philharmonische Gesellschaft in Luxemburg eine rege musikalische Tätigkeit entfaltete, an deren Tradition das heute unter Hans Herwig stehende Orchester wieder anknüpft.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Simon schrieb für den Berliner Philharmonischen Chor (Günther Ramin) ein „Requiem in bello . . ." für Chor, Solosopran und Streichorchester.

Nach längerem wehrwichtigen Einsatz arbeitet *Robert Curt von Gorrissen* z. Zt. an einem viersätzigen Werk für Orgel und Orchester Werk 23 Toccata, Elegia, Aria, Passacaglietta und Doppelfuge, dessen Erstaufführung im Frühjahr 1943 in Wiesbaden geplant ist.

Karl August Fischer hat auf Grund seiner in zwei Münchener Spielzeiten erfolgreichen Oper „Ulenspeegel" einen Staatsauftrag zur Komposition einer neuen Oper erhalten. Den Text hierzu schrieb Bernt von Heiseler.

Generalgouverneur Frank beauftragte den jungen Komponisten Franz Alfons Wolpert mit der Schaffung einer Musik zum „Sommernachtstraum". Franz Alfons Wolpert hat in den letzten Monaten ein Streichquartettt Nr. 2 d-moll Werk 8, drei Hölderlin-Gesänge Werk 9 („An Diotima"), drei Madrigale a cappella Werk 4, ein Choralwerk d-moll Werk 14, fünf Theodor Storm-Lieder Werk 11, Lenaus „Schilf-Lieder" Werk 6 geschaffen.

VERSCHIEDENES

Der bekannte Wagner-Forscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach dieser Tage in der Ortsgruppe München des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen über „100 Jahre Rienzi".

Philippine Schick hielt kürzlich einen Vortrag in der Deutschen Volksbildungsstätte München über „Die Frau als Komponistin".

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemanns neues Konzert für Klavier mit Streichorchester Werk 153 gelangte mit Willy Stech als Solisten in Königsberg und Berlin zur Reichs-Ursendung bzw. Wiederholung.

Mozarts Singspiel „Zaide" erklang unter Leitung von Hans Müller-Kray im Deutschlandsender.

Heinz R. Zilcher dirigierte kürzlich am Deutschlandsender Werke seines Vaters *Hermann Zilcher*, der sein Klavierkonzert h-moll spielte.

In einer Sendung „Zeitgenössische Musik" hörte man Werke von *Kurt Hessenberg*.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze spielte am Deutschlandsender das Concertino von *Heinrich Lemacher*.

Dem kürzlich verstorbenen *Clemens von Franckenstein* galt eine Konzertsendung unter Leitung von Meinhard von Zallinger mit Trude Eipperle, Julius Patzak und dem Chor der Staatsoper München, zu der Wilhelm Zentner einleitende Worte sprach.

In einer Sonderstunde am Deutschlandsender erklangen zwei Werke von *Philippine Schick* mit Julius Patzak, Emmy Braun und der Komponistin.

Das „Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester" unter seinen ständigen Dirigenten Franz Grothe und Georg Haentzschel wiederholt seine Sonnabendsendung „Melodie und Rhythmus" ab 10. Oktober jeden Mittwoch im Anschluß an den 14.00 Uhr-Nachrichtendienst.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Georg Kulenkampff spielte kürzlich das *Brahms*-Konzert in Zürich und wirkte als Solist zweier Orchesterkonzerte in Bern mit.

Der Generalmusikdirektor der Kölner Oper Karl Dammer wurde als Dirigent zweier *Beethoven*-Konzerte nach Saloniki verpflichtet.

Glucks „Orpheus und Eurydike" kam im antiken Odeon des Herodes Attikus in Athen unter Franz von Hoeßlin zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Mozarts „Entführung aus dem Serail" kam soeben erstmals am bulgarischen Nationaltheater in Sofia zur Aufführung.

GMD Carl Schuricht-Wiesbaden wurde als Dirigent des ersten öffentlichen Sinfoniekonzertes des Staatsrundfunks in Kopenhagen herzlich gefeiert.

Wilhelm Furtwängler weilt im November in Schweden und wird in Stockholm mehrere Konzerte und Aufführungen der „Walküre" leiten.

Carl Orffs „Carmina burana" kam unter Leitung von Gino Marinuzzi an der Mailänder Scala zu einer erfolgreichen Aufführung.

Rolf Ermeler (Flöte) und Maria Ermeler-Lortzing (Klavier) brachten im finnischen Rundfunk in Helsinki alte und neue deutsche Musik von *Bach, Reger, Jarnach, Walter Krafft* und *Georg Havemann* zur Aufführung.

Thomaskantor Prof. Günther Ramin wird auf Einladung der Bulgarisch-Deutschen Gesellschaft in Sofia ein Orgelkonzert geben. In Verbindung damit wird Prof. Ramin auf Veranlassung der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft in Wien mit einem Kammerorchester der Wiener Philharmoniker zwei Konzerte mit *Bachs* Brandenburgischen Konzerten und anderen Kammermusikwerken durchführen.

GMD Philipp Wüst-Breslau ist für den bevorstehenden Konzertwinter zu Gastkonzerten u. a. nach Budapest und Sofia eingeladen.

Prof. Ludwig Hoelscher wurde für die jetzt beginnende Konzertzeit — außer in fast allen deutschen Städten — u. a. verpflichtet nach Agram, Antwerpen, Brüssel, Bukarest, Krakau, Lemberg, Lille, Oslo, Prag, Warschau sowie zu Konzertreisen nach Bulgarien, Portugal und Spanien.

Die Kleist-Ouvertüre von *Richard Wetz* kommt demnächst in Oslo unter KM Winkler zur Aufführung.

Die Reihe der dieswinterlichen Gastdirigenten in Stockholm eröffnete soeben GMD Oswald Kabasta mit einem Konzert des Stockholmer Konzertvereins, in dessen Mittelpunkt *Beethovens* fünfte Sinfonie stand.

Kopenhagen wurde kürzlich von den Wiener Sängerknaben wie auch von Wilhelm Backhaus besucht, der *Beethoven* spielte.

Prof. Clemens Krauß wird im kommenden Winter ein Konzert der Agramer Philharmoniker in Agram leiten.

Der Klarinettist Oskar Kroll vom Wuppertaler städt. Orchester, der kürzlich auch im Deutschen Europasender konzertierte, wurde vom kroatischen Rundfunk eingeladen, in Agram Kompositionen von *Schumann, Weber* und *Erich Sehlbach* zu spielen.

Unter Leitung von GMD Karl Dammer von der Kölner Oper kamen in Saloniki *Beethovens* neun Symphonien durch das Große Orchester des Wehrmachtsenders Saloniki zur Wiedergabe.

Hermann Reutter spielte am Belgrader Sender sein Klavierkonzert Werk 50.

Belgrad bereitet die Aufführung von *Werner Egks* Oper „Columbus" vor.

Unter Leitung von Staats-KM Bertil Wetzelsberger erklang in der Großen Oper in Paris durch das Pariser Rundfunkorchester *Hans Pfitzners* Symphonie Werk Nr. 46, *Karl Höllers* Gregorianische Hymnen und *Kurt Hessenbergs* Scherzo für Orchester „Musikantenhochzeit".

Webers „Freischütz" kam soeben in Budapest zu einer erfolgreichen Aufführung.

Mozarts „Entführung aus dem Serail", *Norbert Schultzes* „Schwarzer Peter" kamen soeben in der Finnischen Staatsoper in Helsinki zur Aufführung.

Elly Ney spielte *Beethoven* in Bern und erntete stürmischen Beifall.

Ebenso herzlich wurde soeben Wilhelm Kempff als Solist eines Sinfoniekonzertes in Mailand unter George Georgescu gefeiert.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Kurt Gillmann: „Überlistete Eifersucht". Operneinakter (Schwetzingen, Mannheimer Nationaltheater unter Karl Elmendorff, 28. Sept.).

Rudolf Kattnigg: „Tarantella". Tanzspiel (Wien, Opernhaus).

Albert Lortzing: „Die beiden Schützen". Oper, neubearbeitet von Toni Impekoven und Edmund Nick (Nürnberg).

W. A. Mozart: „Apollo und Hyazinth" in textlicher Neugestaltung von Irmgard von Dincklage-Fitz-Roy (Kassel, Kasseler Staatstheater unter Rudolf Ducke, 25. Sept.).

Hermann Reutter: „Odysseus". Oper (Frankfurt/Main, 7. Okt.).

Richard Strauß: „Capriccio" (München, Staatsoper unter Clemens Krauß, 28. Okt.).

Heinrich Sutermeister: „Die Zauberinsel". Oper (Dresden, unter Karl Böhm, 30. Okt.).

Sandor Veress: „Die Wunderflöte". Tanzspiel (Gera, im Rahmen der Jubiläumswoche des Reußischen Theaters, 28. Sept.).

Konzertwerke:

Siegfried Barchet: Duo in a-moll Werk 7 (Aschaffenburg).

Paul Barth: Vier Frauenchöre mit Klavier Werk 30 (Plauen, Konzertveranstaltung der Dnutschen Arbeitsfront, 24. Sept.).

Theodor Berger: „Legende vom Prinzen Eugen". Orchesterwerk (Wien, Münchner Philharmoniker unter Oswald Kabasta, 28. Sept.).

Boris Blacher: Konzert für Streichorchester Werk 20 (Hamburg, unter Eugen Jochum).

Eugen Bodart: „Rondo" (Frankfurt, Frankfurter Rundfunkorchester, 22. Sept.).

Herbert Brust: „Bernstein"-Kantate (Königsberg, 19. Okt.).

Willy Czernik: „Rübezahl". Sinfonische Dichtung (Liegnitz, unter Leitung des Komponisten, 18. Okt.).

Johann Nepomuk David: „Dritte Sinfonie" (Berlin, Berliner Städt. Orchester unter Fritz Zaun, 6. Okt.).

Helmut A. Fichtner: „Nocturno" für Orchester Werk 14 (Litzmannstadt, Litzmannstädter Sinfonie-Orchester).

Georg Fuhr: „Lob der Arbeit". Chorsätze mit drei Trompeten und zwei Posaunen (Berlin, unter MD Richard Striemer).

Harald Genzmer: Klavierkonzert (Hannover, Niedersachsen-Orchester unter Dr. Thierfelder, Solist: Siegfried Schultze, 11. Okt.).

Harald Genzmer: Sinfonische Musik (Hamburg, Philharmonisches Orchester unter Eugen Jochum, 6. Okt.).

Georg Göhler: Streichtrio in h-moll (Berlin, Berliner Beethovensaal, durch das Dessauer Streichquartett).

Martin Grabert: A cappella-Sätze (Berlin, unter dem Komponisten, Solist: Valentin Ludwig).

Bernhard Hamann: Musik zu der Novelle „Immensee" von Theodor Storm (Hamburg).

Karl Hammer: Cellokonzert (Dresden, Sächsische Staatskapelle unter Karl Böhm, 3. Okt.).

Josef Ingenbrand: „Der schwarze Ingo". Ouvertüre (Solingen, 11. Okt.).

Helmuth Jörns: „Heitere Musik" für Flöte und Streichorchester (Wuppertal, unter Leitung von Fritz Lehmann).

Hans Kracke: Ballade für Klavier und Orchester (Wilhelmshaven, Städt. Symphoniekonzert unter MD Hering, Sol.: der Komponist).

Fritz Krull: Vier Klavierstücke Werk 19 und „Alte Wiener Skizzen" für Streichquartett Werk 19 (Stettin, durch Charlotte Tonn bzw. das Quartett des Collegium musicum, 18. Sept.).

Erich Lauer: „Stedinger Musik". Niederdeutsche Suite in vier Sätzen (München).

Eduard Luzerna: „Streichsextett" (Berlin, Schlesisches Streichquartett, Sept.).

Karl Meister: „Glockenkonzert" für Violine und Orchester in D-dur Werk 30 (München, Sol.: Emmi Schech-Donius).

Karl Meister: Violinkonzert (München, Odeon, 10. Okt.).

A. Prümers: „Musik für Orgel" in vier Sätzen (Herne i. W., Orgelfeierstunde in der Hauptkirche).

Otto Rosenberger: „Bretonica". Musik für Klavier, Bläser und Harfe Werk 17 (München).

Hubert Rudolf: „Liebesliederzyklus" für Sopran und Klavier nach Dichtungen von Nina Wostall (Wien, Mozartgemeinde, 13. Okt.).

Hans Sachße: Musik für Streichorchester in 3 Sätzen (München, Orchester des Reichssenders München, unter GMD Alfons Dressel).

Gustav Friedrich Schmidt: „Chöre im Volkston". a cappella-Sätze (Berlin, unter MD Richard Striemer).

Fritz Theil: Harfenquintett (Hamburg, durch Dore Giesenregen und das Rühr-Quartett).

Max Trapp: „2. Sinfonie" (Mannheim, unter Karl Elmendorff, 26. und 27. Okt.).

Gerh. F. Wehle: „Schlesische Suite" für Orchester Werk Nr. 66 (Bad Landeck, unter MD Max Giernoth).

Julius Weismann: Konzert für Klavier und Orchester Werk 138 (Straßburg, unter GMD Hans Rosbaud, 10. Okt.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ottmar Gerster: „Toccata". Oper (Düsseldorf, Herbst 1942).

Hans Grimm: „Signor Formica". Heitere Oper (Nürnberg, Mai 1943).

Albert Lortzing: „Casanova in Murano". Oper. Neubearbeitet von Mark Lothar und Rolf Lauckner (Berlin, Berliner Staatsoper, Spielzeit 1942/43).

Emil Peeters: Musik zu „Das Kaffeehaus", Komödie von Goldoni (Bochum, Städt. Bühne, Spielzeit 1942/43).

Felix Petyrek: „Der Garten des Paradieses". Oper (Leipzig, im Rahmen der Leipziger Festwoche für Theater und Tanz, 11. Nov.).

Leo Spies: „Die Liebenden von Verona". Ballett (Leipzig, im Rahmen der Leipziger Festwoche für Theater und Tanz, 8. Nov.).

Konzertwerke:

Walter Abendroth: Konzert für Orchester Werk 14 (Baden-Baden, unter GMD Gotthold E. Lessing, 21. Jan. 1943).

Rudolf Albert: Konzertmusik für Orchester (Frankfurt/M., Museumskonzerte, 17. Jan. 1943).

Georg Fuhr: „Florentinisches Abenteuer, Intermezzo für Musik (Olmütz, Stadttheater, Konzertwinter 1942/43).

Armin Kaufmann: „Heitere Ballade" (Wien, Wiener Konzerthausgesellschaft unter Hans Weisbach, Konzertwinter 1942/43).

Emil Kühnel: „Heldenlied" (Teplitz-Schönau, Winter 42/43).

Fritz Lubrich: „Hymnische Gesänge" (Kattowitz, Opernhaus, Meisterscher Gesangverein unter Prof. Fritz Lubrich. Im Rahmen der Oberschlesischen Musikwoche 1942. 1. Nov.).

Helmuth Riethmüller: „Erste Symphonie" (Osnabrück, unter MD Willi Krauß, 8. Dez.).

Helmuth Riethmüller: „Sinfonische Impression" (Chemnitz, Meisterkonzert der Städtischen Kapelle unter Ludwig Leschetitzky, 26. Nov.).

Hubert Rudolf: „Die Trommel". Kantate für gem. Chor, Tenorsolo und großes Orchester nach Dichtung von Josef Weinheber (Wien, Nov.).

Bruno C. Scheftak: „Scarlattiana" (Teplitz-Schönau, Winter 42/43).

Richard Strauß: „Donau". Sinfonische Dichtung (Wien, Wiener Philharmoniker unter Dr. Karl Böhm. Aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Wiener Philharmoniker. Spielzeit 1942/43).

Gerhard Strecke: „Lob der Musik" (Kattowitz, Opernhaus, Meisterscher Gesangverein unter Prof. Fritz Lubrich. Im Rahmen der Oberschlesischen Musikwoche 1942. 1. Nov.).

Gerhard F. Wehle: Lieder (Berlin, Berliner Beethovensaal, Margarete Krämer-Bergau mit Gerhard Puchelt am Klavier, Konzertwinter 1942/43).

Julius Weismann: Trio für Flöte, Klarinette und Fagott (Mülhausen i. Els., unter Leitung des Komponisten).

Franz Wödl: Ouvertüre für großes Orchester (Beuthen, Konzerthaus, 3. Nov.).

Franz Wödl: Streichquartett Nr. 1 in h-moll (Kattowitz, unter Prof. Fritz Lubrich. Im Rahmen der Oberschlesischen Musikwoche 1942. 2. Nov.).

Für den Gesamtinhalt verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

109. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1942 HEFT 12

Ansprache des Präsidenten der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Raabe

gehalten bei der Feier des 10jährigen Bestehens des

Tages der deutschen Hausmusik

im Neuen Rathause in Leipzig, am 14. November 1942 bei der Veranstaltung „Preisträger des Instrumentalwertungsspieles des Gaues Sachsen stellen sich vor".

Die Reichsmusikkammer, die mit Unterstützung des Reichspropagandaministeriums alljährlich den Tag der deutschen Hausmusik in ganz Großdeutschland veranstaltet, darf das zehnjährige Bestehen dieser Einrichtung also in Leipzig begehen, der Reichsmessestadt, von der wir Musiker nur bedauern, daß sie nicht „Reichs-h-moll-Messestadt" heißt!

Ich danke dem Herrn Oberbürgermeister für die uns gewährte Gastfreundschaft und danke allen, die sich um das Zustandekommen des Leipziger Hausmusiktages verdient gemacht haben, in erster Linie Herrn Stadtrat Hauptmann, im Namen der Kammer herzlich für alle darauf verwandte Mühe.

Besonders verpflichtet bin ich meinem Mitarbeiter in der Berliner Hauptverwaltung der Kammer, Herrn Dr. Hans Boettcher, der seit 1940 die Vorbereitung der Hausmusiktage geleitet hat. Die fruchtbaren Ideen zur Ausgestaltung dieser Tage stammen nicht von mir, sondern alle von ihm!

Eingerichtet worden ist der Tag der Deutschen Hausmusik schon vor der Machtübernahme, und zwar von einer Gruppe von Verbänden, die ein Interesse an der Belebung der Hausmusik hatten. Dazu gehörten die Fachverbände der Musikerzieher, der Musikalienverleger und -händler, des Instrumentenbaues und -verkaufs. Als dann die Reichsmusikkammer im Jahre 1933 gegründet wurde, übernahm sie die Sorge für die Ausgestaltung des Hausmusiktages. Anfangs mußte stark geworben werden, bald aber fand der Gedanke einen solchen Anklang, daß die Kammer kaum noch irgend welche Werbung brauchte, sondern dazu übergehen konnte, die sachliche, künstlerische und pädagogische Leitung zu übernehmen. Vom Jahre 1940 an wurde von ihr immer das Schaffen eines großen Meisters in den Mittelpunkt der Programme gestellt und die Stadt, die mit seinem Namen verbunden war, zum Hauptort der Veranstaltungen gewählt. So fand der Hausmusiktag 1940 in Wien statt unter dem Zeichen: Franz Schubert, 1941 als Gedenkveranstaltung für Mozart in Salzburg und nun in diesem Jahre hier in Leipzig, der Stadt Johann Sebastian Bachs.

Wir erinnern uns dessen, was der andere große Leipziger Meister, was Richard Wagner über ihn in seiner Schrift „Was ist deutsch?" gesagt hat:

„Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutſchen Geiſtes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfaſſen, ſo blicke man ſcharf und ſinnvoll auf die ſonſt faſt unerklärlich rätſelhafte Erſcheinung des muſikaliſchen Wundermannes J. S. Bach. Er iſt die Geſchichte des innerlichſten Lebens des deutſchen Geiſtes während des grauenhaften Jahrhunderts der gänzlichen Erloſchenheit des deutſchen Volkes. Da ſeht dieſen Kopf, in der wahnſinnigen franzöſiſchen Allongeperücke verſteckt, dieſen Meiſter als elenden Kantor und Organiſten zwiſchen kleinen thüringiſchen Ortſchaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungsloſen Anſtellungen ſich hinſchleppend, ſo unbeachtet bleibend, daß es faſt eines ganzen Jahrhunderts wieder bedurfte, um ſeine Werke der Vergeſſenheit zu entziehen, ſelbſt in der Muſik eine Kunſtform vorfindend, welche äußerlich das ganze Bild ſeiner Zeit war: Trocken, ſteif, pedantiſch, wie Perücke und Zopf in Noten dargeſtellt. Und nun ſehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebaſtian aus dieſen Elementen aufbaute. Auf dieſe Schöpfungen weiſe ich nur hin, denn es iſt unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in ſich faſſende Bedeutung durch irgendeinen Vergleich zu bezeichnen."

Von der „unerklärlich rätſelhaften Erſcheinung" Bachs ſprach Richard Wagner da vor nun faſt achtzig Jahren und heute noch wiſſen wir kaum, wer Bach geweſen iſt. Wie hätten es ſeine Zeitgenoſſen wiſſen können? Mit Recht ſchrieb ſein Biograph Terry von dem Tage, an dem Bach ſein hieſiges Amt angetreten hat:

„Niemand, und am allerwenigſten Bachs würdige und ſelbſtbewußte „Obern und Vorgeſetzte" hatten eine Ahnung, daß Klio an dieſem Tage mit ihrem Griffel ein Kapitel in die Geſchichte der Muſik einzutragen begann, wie vorher noch nie eines geſchrieben worden war!"

In dieſer Welt der ihn Verkennenden gab es nur einen, der über Bachs Bedeutung nicht im Unklaren war, und das iſt er ſelbſt geweſen! Daher ohne Zweifel die Schwierigkeit, die alle Welt mit Bach im Verkehr hatte, daher die zahlloſen Zwiſte mit ſeinen Vorgeſetzten, Zwiſte, die nach den unbezweifelbaren Berichten, die uns überliefert ſind, manchmal Formen annahmen, die den heute Lebenden völlig unbegreiflich ſind, ſo etwa die Tatſache, daß er während des Gottesdienſtes zweimal nach einander den Präfekten, das heißt den ihn vertretenden Dirigenten, den er dieſes Amtes nicht für würdig hielt und der doch von der Behörde dazu beſtimmt war, aus der Kirche hinausgeprügelt hat!

Man darf eben nicht vergeſſen: es war ein Rieſe, der ſich da zwiſchen Menſchen bewegte; und wenn Polyphem oder Goliath in eines unſerer Zimmer tritt, dann m u ß er überall anſtoßen und Tiſche und Stühle, mit denen er umgeht, müſſen krachen und zerſplittern.

Mit einem ſo Gewaltigen kann ſich niemand vergleichen, ja ihn als Schaffender ſchon nur zum Vorbild zu nehmen, iſt nicht ohne Gefahr. Glücklicherweiſe weiß ein jeder, daß er ihn nicht erreichen kann. Nur in zwei Eigenſchaften d ü r f e n wir nicht nur, ſondern m ü ſ ſ e n wir ihn zum Vorbilde nehmen, weil es auf der ganzen Welt kein beſſeres gibt, das iſt Bach als Hausmuſiker und als Muſikerzieher!

Es heimelt uns an, wenn wir leſen, was Bach über ſeine und ſeiner Familie häusliche Muſiziertätigkeit an einen Freund im Oktober 1730 geſchrieben hat: Er ſpricht da von ſeinen Kindern aus erſter und zweiter Ehe und ſchreibt wörtlich:

„Insgeſamt aber ſind ſie gebohrene Musici und kann verſichern, daß ſchon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen ſaubern Soprano ſinget und auch meine älteſte Tochter nicht ſchlimm einſchläget."

Freilich wird es nur ſehr ſelten vorkommen, daß eine ganze Familie ein ſolches Hauskonzert „formiren" kann, und vielleicht nie mehr in der Güte, mit der die Bachſche Familie geſpielt und geſungen hat. Im Grundſatz aber haben wir hier die ideale Art des häuslichen Muſikmachens vor uns: für viele Zuhörer iſt gar kein Platz; was man unternimmt, iſt auch gar nicht für viele beſtimmt: hier ſpielen und ſingen die, die ſich am nächſten ſtehen, mit einander, um ihre Seele der Schönheit und Größe der Kunſt zu öffnen, um tief in ſich ſelbſt hineinzuſchauen, ſich zu ſammeln und zu ſtärken für den Lebenskampf!

In einer Hinſicht paßt allerdings, wie geſagt, das Bachſche Vorbild nicht für uns, nämlich in der überragenden Güte. Es brauchen zu einer Hausmuſik aber nicht alle ſ o vorzügliche Musici

zu ſein wie es hier die Bachſchen Familienmitglieder waren. Das häusliche Muſizieren ſoll in keiner Weiſe ein Erſatz für das öffentliche Konzert ſein. Selbſtverſtändlich lernt man von den Künſtlern, die man hört, als Laie vieles, aber, wenn man Laie bleiben und doch auf den Genuß des eigenen Muſikmachens nicht verzichten will, ſo muß man nicht nach dem ſtreben, was eben einzig dem Künſtler vorbehalten iſt: nach der unbedingten Vollendung.

Das Kennzeichen guter Laienmuſik iſt die künſtleriſche *Redlichkeit*. Wer ſich an irgend ein Muſikwerk heranwagen will, ganz gleich welcher Art, muß ſelbſtverſtändlich den Grad von muſikaliſcher Technik haben, der dies Wagnis rechtfertigt, aber das braucht durchaus nicht immer eine virtuoſe Technik zu ſein. Wohl aber muß die Wiedergabe eines jeden Kunſtwerkes auch beim häuslichen Vortrag das *Beſtreben* zeigen, den Forderungen des Meiſters, der das Werk geſchaffen hat, gerecht zu werden.

Und da dürfen wir uns wieder an Bach, den Lehrmeiſter wenden, um zu erfahren, was redliches Muſizieren iſt:

Die Reichsmuſikkammer verteilt in jedem Jahre Ehrengaben an ſolche Laienvereinigungen oder Einzelperſonen, die ſich um die häusliche Muſikpflege beſonders verdient gemacht haben. In dieſem Jahre iſt dieſe Gabe der von der Firma C. F. Peters herausgebrachte Facſimiledruck der zwei- und dreiſtimmigen Inventionen Bachs für Klavier. Bach hat dieſe formvollendeten und erfindungsreichen kleinen Stücke für ſeine Schüler als Übungen geſchrieben und hat ſie (in dem umſtändlichen und bei Bach ſo rührend klingenden Deutſch der damaligen Zeit) genannt:

„Aufrichtige Anleitung, wormit denen Liebhabern des Clavires, beſonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit zwo Stimmen reine ſpielen zu lernen, ſondern auch bei weiteren progreßen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, ſondern ſelbige wohl durchzuführen, am allermeiſten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen ſtarcken Vorſchmack von der Compoſition zu überkommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cötheniſchen Capellmeiſter. Anno Chriſti 1723."

Was will der große Lehrer hier erzielen: daß man „reine ſpielen" lernt und „richtig und wohl verfahren ſoll mit den einzelnen Partien" oder wie wir es jetzt nennen „Stimmen". Am allermeiſten aber wünſcht er das „cantable Spielen" zu fördern, alſo das geſangsmäßige, ausdrucksvolle Spiel.

Das alles kann bei Fleiß und ernſtem Streben auch jeder Laie bei ſeinem Hausmuſizieren beachten und bis zu einer gewiſſen Vollendung bringen.

Da an der Geſtaltung unſerer Hausmuſiktage in ganz Deutſchland von Anfang an die Muſikerzieher einen bedeutenden Anteil gehabt haben, freut es mich ganz beſonders, daß ich grade an einer Veranſtaltung teilnehmen kann, in der die Früchte dieſer Erziehung ſich erkennen laſſen. Ich weiß es nicht, ob unter den begabten Schülern und Schülerinnen, die ſich an dem Wettbewerb beteiligt haben, ſolche ſind, die die Muſik als Beruf erwählt haben. Die werden mir ja dann wohl ſpäter noch häufiger begegnen und ich werde an ihrem künſtleriſchen Schickſal gewiß Anteil nehmen, aber — das klingt vielleicht aus dem Munde des Präſidenten der Reichsmuſikkammer zunächſt ſonderbar — aber in *noch* größerem Maße intereſſieren mich diejenigen in der heranwachſenden Generation, die *nicht* Muſiker werden wollen, die alſo ſpäter einmal die *Zuhörerſchaft* der Berufsmuſiker bilden werden. Denn von der Art dieſer Zuhörerſchaft hängt das Schickſal der zukünftigen Muſik*pflege* in Deutſchland ab. Wer wirkliches Künſtlertum in ſich hat, ſetzt ſich durch. Und wenn er ſich durchgeſetzt *hat*, diktiert *er* der Welt die Geſetze für die Kunſt. Von der zukünftigen Hörerſchaft hängt es aber ab, ob oder wann er mit dem Neuen, das er der Welt bringt, durchdringen kann. Iſt das kommende Publikum mit Schlechtem zufrieden, ſo wird es nur Schlechtes geben, iſt es aufgeſchloſſen für edle und tiefe Muſik, ſo wird es in Deutſchland nie an ſolcher fehlen.

Das beſte Publikum wird immer da ſein, wo viel in den Familien muſiziert wird, denn es gibt für die Vertiefung in die Muſik keine gründlichere Schule als die Hausmuſik, wie es auch kein größeres Glück gibt als ſich in ihr zu betätigen.

Albert Greiner zum 75. Geburtstage.

Von Johannes Maier, Sigmaringen.

Der Unterzeichnete ist vielleicht gar nicht würdig Albert Greiner zu seinem 75. Geburtstag in dieser Zeitschrift einige Zeilen zu widmen, er gehört nicht zum Kreise der persönlichen Schüler Albert Greiners und weiß auch, daß der Jubilar kein Freund von großen Geburtstagsovationen ist. Aber wenn man sich über ein Jahrzehnt bemüht hat Greiners ideales Wollen und überragendes Können in der Jugendmusikerziehung zu verstehen, wenn man bis vor kurzem im Augsburger Sinne Jahre lang an der Regensburger Singschule ausgiebig unterrichtet hat, so darf man es wohl wagen zugleich im Bunde mit Tausenden großer und kleiner Schüler dem getreuen Ekkehart der deutschen Jugendmusik- und Singbewegung zu seinem 75. Wiegenfest ein kräftiges „Vivat" zuzurufen. Wir können es uns nicht anders denken, Albert Greiner feiert seinen 75. Geburtstag mitten im Schaffen — wie wir hoffen — in ungebrochener körperlicher und seelischer Frische auch heute noch mit all seinem Sinnen und Trachten der unermüdliche Vorkämpfer für „stimmliche Gesundheit, tonliche Schönheit und musikalische Wahrheit". Fürwahr Albert Greiner kann auf ein einzigartig reiches und gesegnetes Lebenswerk blicken, das ganz der singenden deutschen Jugend gehörte und geweiht bleibt. Recht freuen kann er sich die Stationen eines langen, erfolgreichen Weges überschauend, den er mit steter Selbstkritik, mit genialem pädagogischen Finderblick, mit schwäbischer Gründlichkeit und geradliniger Ehrlichkeit durchschritten hat bis heute. Ja auch Greiners Feinde müssen es zugeben: seine Saat hat reiche, tausendfältige Frucht gezeitigt.

Der Schüler Altmeisters Grells und Heys, der Volksschullehrer Greiner ging erst nach langen umfassenden eigenen Gesangsstudien im Herbst 1904 an die Gründung der Augsburger Singschule. Aus dem bescheidenen Singschulgärtlein wuchs in stiller, emsiger Arbeit — so wächst ja Kultur — mit Hilfe Gleichgesinnter ein großer, herrlicher Singschulgarten voll reichster Blüte, der Weltkriegs- und Inflationsjahre gesund überdauerte. Dieser lebendige Augsburger Organismus, diese vorbildliche mit mathematischer pädagogischer Sicherheit auf das Teil- wie Gesamtergebnis zielende, stimmlich jugendmusikerzieherische Gemeinschaftsarbeit wurde immer mehr in der gesamten deutschen Kulturwelt beachtet. Was da in Augsburg geschah (siehe auch Greiners Bericht von 1924 über die „Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Aufbau"), war in jener Notzeit etwas so außerordentlich Lichtverheißendes und Aufrüttelndes, daß viele, viele von uns schon damals zu dem alljährlichen Augsburger „Junggesang" wallfahrteten. Eine Stadt voll edelsten, entspannten, beseelten Gesangs, ein Jungbrunnen des deutschen Lieds, eine Jugendmusikerziehung auf breitester und doch gesunder Basis gemeinschaftsbildend hineingreifend bis ins letzte Haus. 1928 war es auf dem Augsburger Tag der VII. Deutschen Reichsschulmusikwoche, mit der Überzeugungskraft eines Apostels der deutschen Jugendsingbewegung hatte Albert Greiner seine Prinzipien vor 1500 deutschen Musikerziehern begeistert bejubelt dargestellt und durch mehr als aufsehenerregende klingende Beispiele erhärtet. Die beispielhafte Einflußsphäre der Augsburger Arbeit wuchs ins Ungeahnte, hunderte von persönlichen Schülern kamen den „Propheten in seinem eigenen Vaterlande" aufzusuchen. Wer zählt die Unsumme Greinerscher Lehrstunden, das Maß geleisteter Stimmbildungs-, Menschenbildungsarbeit an Jugendlichen und Erwachsenen, stimmlich Kranken und Verbildeten. Greiners Augsburger Volkssingschule wirkte bereits damals schulebildend für das Reich. Ein volles Mannesalter hindurch hatte Greiners Wirken bereits der Grundlegung der deutschen Jugendsingbewegung gehört, als der Umbruch der nationalsozialistischen Revolution all die Fragen der musikalischen Jugenderziehung erneut in ganzer Breite akut werden ließ. Hatte Greiner die Leitung seiner Singschule bewährten jungen Kräften wie Otto Jochum und Josef Lautenbacher übergeben können, so stand er selbst mit allen Kräften schaffend, mahnend kämpfend lebendig in der Gegenwart. Oftmals hat Greiner auf Tagungen, in seinen Reden seine SOS-Rufe in deutsches Land ergehen lassen, kostbarstes deutsches Kulturgut junger Stimmen nicht durch Mißbrauch auf der Straße verkümmern zu lassen.*) Als bereits Anfang 1935 an der Augsburger Singschule das einzige und

*) Vgl. seine Schrift: Jugendgesang und Volkssingschule. Rufe an die Zeit. Berlin, Vieweg 1936.



Albert Greiner

Geb. 1. Dez. 1867



Anna Bahr-Mildenburg

Geb. 29. Nov. 1872

erſte deutſche Singſchullehrerſeminar in Verbindung mit der Reichsmuſikkammer errichtet wurde, fand die Lebensarbeit Albert Greiners und ſeiner Mitarbeiter eindeutig höchſte Anerkennung des nationalſozialiſtiſchen Staates. Viele befähigten Lehrkräfte hat Augsburg ſeitdem Schule bildend in die deutſchen Gaue entſenden können und allen haben Greiner und ſeine Mitarbeiter bei ihrem Aufbau treulich beigeſtanden. Albert Greiner hat ſodann in ſeiner fünfbändigen Stimmbildungslehre von 1939 an bei Schott in wundervoller Konſequenz die Erfahrung ſeiner Lebensarbeit als ein Vermächtnis an die deutſche Jugend und ihre Erzieher niedergelegt. Wer ſich in dies Meiſterwerk der deutſchen Jugendſtimmbildung vertieft, wer ſich bemüht gerade in der Elementarſchule danach zu unterrichten, wird immer wieder erſtaunt ſein, mit welch trefflicher pädagogiſcher Meiſterſchaft, mit welch genialem pſychologiſchen Scharfblick das Weſentliche über Stimmkunde, Atmung, Tonführung, Raumbereitung, Vokal- und Lagenausgleich hier dem Kinde verſtändlich, greifbar und fühlbar gemacht wird. Wer Greiners Lebensarbeit richtig verſteht und in ihrer Bedeutung für die deutſche geſangliche Jugendmuſikerziehung abzuſchätzen vermag, wird zu ſeinen Jüngern zählen und der Überzeugung ſein, daß es keine verantwortungsbewußte, ernſte Arbeit auf dem Gebiete des Jugendgeſangs geben kann, die an den gereiften und erprobten Erkenntniſſen des Greinerſchen Lebenswerkes vorbeiſehen kann. Es muß daher der innigſte und herzlichſte Glückwunſch zu Meiſter Greiners 75. Geburtstag der ſein, daß in und nach dieſem Schickſalskampf des deutſchen Volkes auch in der geſanglichen Betreuung der deutſchen Jugend das Gute und objektiv als wertvoll Erprobte ſich Bahn bricht, daß die Maxime der Greinerſchen Schule ihre berechtigte Bedeutung für die ſingende Jugend der deutſchen Zukunft behalten.**)

„Fragen einer Stimmerziehung in Jugend und Volk".

Geſprochen bei der Arbeitstagung des Deutſchen Fachbeirates des Internationalen Rates für Sing- und Sprechkultur in Würzburg vom 22.—24. Juni 1942

von Albert Greiner, Augsburg.

„Ich komme nur,
wenn ich gerufen werde"
und
„ich rede nur,
wenn ich gefragt werde",
dann aber:
„nehmt mich, wie ich bin . . .!"

. . . es ſind Lebens- und berufliche Grundſätze, unter denen ich mich heute vor Sie geſtellt ſehe — — als weitaus Älteſter in der Runde. . . .

Alſo gerufen und befragt, habe ich mir mein Thema ſelbſt geſtellt — — es iſt äußerlich viel umworben, weil man ſeine Bedeutung ahnt.

Es iſt aber innerlich nicht immer begriffen und geliebt, weil die zu erhoffenden Werte durch lange und ernſte Arbeit erdient ſein wollen.

Ich will Ihnen dazu nicht ſagen, wie man es machen muß — — vielmehr, wie man es machen kann — —

und, wie ichs, meiner Zeit vorauseilend, gemacht habe.

Es mag dann jeder ſelbſt erwägen, was er davon in die neue Zeit, für ſich und ſeine Verhältniſſe herübernehmen ſoll — — will — — oder überhaupt „kann". . . .

Wer die Fragen einer „Stimmerziehung in Jugend und Volk" klar überblicken und mit Berechtigung ſtichhaltig beantworten will, der muß ſchon tief drinnen geſtanden ſein in den Reihen ſingen wollender, ſingen ſollender und nicht allenthalben ſingen könnender, kleiner und großer Menſchenkinder aus dem breiten Volk — — — der muß ſich lange und ehrlich bemüht haben, ihnen das zu erſchließen, was viele bislang nicht kannten, oder ihnen das wiederzugeben, was ihnen durch Unverſtand des Handelns, durch rohe Gewalt und unter dem verderblichen Einfluß eines täglich neu anſtürmenden ſchlechten Beiſpiels für Ohr und Kehle krank geworden oder verloren gegangen zu ſein ſchien: die eigene Stimme.

Die breite Öffentlichkeit hat ja für eine ſolche ſtille Arbeit kaum Verſtändnis. Sie iſt (einſchließlich vieler amtlicher Stellen) in einem ahnungsloſen Laientum befangen.

Wohl aber iſt man auf keinem andern Gebiet ſo raſch und ſorglos mit einem oberflächlichen, ja unſinnigen Urteil bei der Hand als hier.

Dabei handelt es ſich bei allen Fragen der Stimmerziehung um eine Kunſt feinnervigſter Art, weittragender Bedeutung und großer Verantwortlichkeit.

**) Siehe auch Albert Greiners Antwort „In eigener Sache" Auguſt-Heft 1939 dieſer Zeitſchrift.

Der Fragen sind hier sehr viele und mannnigfache.

Ich will, die Sache an der Wurzel fassend, versuchen, hier eine „Siebenzahl" an die Spitze zu stellen und sie im einzelnen klar und sachlich zu beantworten:

Ob eine Stimmerziehung in Jugend und Volk nötig ist und warum?

Ob das in dem gedachten breiten Rahmen überhaupt möglich erscheint?

Und vor allem die praktischen Fragen: Wann? Wo? — Wer? Wie?

Ob nötig und warum?

Die erste, häufigste und aufdringlichste Antwort darauf geben uns ganz allgemein die Sprechstimmen unserer täglichen Umgebung. Wer nur einigermaßen hören gelernt hat, der horche hin und wundere sich über die nicht selten „zoologisch" anmutenden Töne aus menschlichen Kehlen. Die sind keineswegs selbstverständlich und zur Natur des Einzelnen gehörend. Sie sind Produkte des schlechten Beispiels, der Vernachlässigung, nicht selten auch der Erziehung und einer direkten Aufforderung. Fragen wir uns weiter: ob wir über die landesüblichen Singstimmen in Schulen und Kirchen, in Singgemeinden, Vereinen, bei Festlichkeiten und auf der Straße heute froher sein können als früher? Mich dünkt, die stimmliche Krankheit sei so ziemlich die gleiche geblieben wie vor Jahrzehnten. Aber ihr Herd ist ungleich größer geworden.

Denn: im neuen Deutschland kommt dem gesprochenen Worte eine ganz andere Bedeutung zu

und vor allem:

Deutschland singt wieder — — überall — — und immer! Es könnte zur reinen Freude werden!

Mit der Öffnung der deutschen Seelen offenbaren sich aber in erschreckender Weise die von uns lange gefühlten Mängel und Fehler unserer deutschen Kehlen.

Noch nie war drum die Frage vordringlicher als heute:

Wer will sich endlich und ernstlich um das Instrument kümmern, das uns für Rede und Gesang gegeben ist?

Wann wollen wir hier mit dem „Organisieren nach Innen" beginnen?

Die Pflicht der Stimmerziehung und die Verantwortung dafür wachsen in dem Maße, als wir heute aus nationalen Gründen in stark betonter Weise Sprechen und Singen fordern — — fordern müssen: zur Unterstützung der vaterländischen Werbung im Innern und nicht zuletzt, um mit deutschem Wort und deutschem Sang auch unsererseits die Gebiete deutschen Sieges erfassen zu helfen. Hat dies nicht „für alle" Geltung?

Es ist ja nicht zu leugnen und ist erfreulich:

daß es über der alten Forderung eines Friedrich Grell allenthalben zu dämmern beginnt,

daß einflußreiche Parteistellen sich angelegentlich der Sache annehmen,

daß amtliche Erlasse die Lehrerschaft aufrufen, „dem drohenden Verfall stimmlicher und sprachlicher Zucht zu steuern",

daß nicht zuletzt die Staatsjugend jetzt vielenorts zu einer bekömmlicheren Stimmgebung mahnt und in etlichen sehr schön singenden Rundfunkspielscharen beispielhaft wirkt.

Gleichwohl ist der Ruf nach „Stimmbildung" vorerst noch nicht weit über den Wert anderer zeitgemäßer Schlagworte hinausgediehen. (Atme Dich gesund! Sprich richtig! Schmücke Dein Heim! Bade zu Hause!)

Angesichts der aufgewendeten unzulänglichen unterrichtlichen Mittel und der wunderlichen Art ihrer Anwendung durch nicht immer fähige Menschen, die, wie man so schön sagt, „auch Stimmbildung treiben", in Wirklichkeit aber über eine planlose, zufällige Flickarbeit nicht hinauskommen, darf man sich nicht wundern, daß die Frage immer noch nicht verstummen will:

Ob es in dem allgemein geforderten breiten Rahmen überhaupt möglich sei:

Kindergruppen, Schulklassen, Spielscharen, Singgemeinden, Gesangvereine in eine ernste chorische Stimmerziehung zu nehmen — — sie, wie man zu sagen pflegt, „in die Geheimnisse der Tongebung und Stimmpflege einzuweisen"?

Diese Frage beantworte ich aus meiner ernsten, gründlichen Arbeit und durch die lange Erfahrung bestätigt, in vollster Überzeugung mit einem herzhaften „Ja"!

Hier handelt es sich nicht um „Geheimnisse", sondern um offenkundige, im Grunde einfache „Naturgegebenheiten".

Die deutsche Stimmforschung und -pädagogik — als große, aber junge Wissenschaften — haben uns in den letzten Jahrzehnten sichere Erkenntnisse und gangbare Wege erschlossen.

Und als lebenslanger Schulmeister sage ich: ein Stimmbildungslehrgang ist interessanter, sonniger und leichter als z. B. ein stummer Schreib- oder Zeichenkurs. Man muß es nur können und sich dazu mindestens die gleiche Zeit gönnen!

Wenn auch durch die räumliche Nachbarschaft von Ohr und Kehle die stimmliche Beurteilung der eigenen Leistungen manchmal erschwert wird, ist andererseits das phonische Nachahmungsvermögen bei der Großzahl der Menschen weit sensibler als das graphische. Das ist's ja, was so viele Oberflächliche und Arbeitsunlustige irre führt! Sie verlassen sich auf's Vorsingen und Nachsingen, schwören also auf die geistlose „Vogelorgelmethode" und bleiben dabei zeitlebens in einem unwürdigen,

ſtimmlichen und muſikaliſchen „Analphabetentum" ſtecken — — trotz oft ſchönſter Talente und beſter Bildungsgelegenheiten. Wie wäre es doch klüger, wenn wir gerade dieſe natürliche Feinnervigkeit von Ohr und Kehle in den Dienſt einer planmäßig aufbauenden Erziehungsarbeit ſtellen würden — — in *Beiſpiel* und *Lehre* und *Übung*! Daß dies möglich iſt, dafür habe ich in der Erziehung einer ganzen Generation den anerkannten Beweis erbracht — — an Abertauſenden aller Altersſtufen, Stände und Begabungen. Und ich habe am 17. Oktober 1928 gelegentlich der *Münchener VII. Reichsſchulmuſikwoche* im Verlaufe eines ganzen Tages in praktiſchen Vorführungen die Wege und die Ziele unſerer Stimmerziehung den nach Augsburg gekommenen 1500 Muſikerziehern unter deren jubelnder Zuſtimmung zur Diskuſſion geſtellt. Ich wollte, ich könnte das auch heute!

Man ſage mir ja nicht: . . . in deiner Singſchule waren es eben „Ausgewählte". Ich müßte ihm entgegnen: In ca. 3 Minuten einer kurzen Aufnahmeprüfung in die Singſchule (mit einem ſelbſtgewählten Liedchen und etlichen nachgeſungenen Tönen) läßt ſich allenfalls eine offenkundige „Bildungsunfähigkeit" erkennen und ausſchalten. Es läßt ſich aber nicht feſtſtellen, ob jeder Aufgenommene „bildungsfähig" iſt. Wir haben hier ja mancherlei Enttäuſchungen erlebt.

Die Arbeit einer *Volksſingſchule* darf in keiner Weiſe verglichen werden wollen etwa mit der Inſtitution der *Leipziger Thomaner*, des *Dresdener Kreuzchores*, der *Regensburger Domſpatzen* oder mancher heute bevorzugter *Rundfunk-Spielſchar*. *Dort* iſt das Vorhandenſein einer ausgeſprochenen ſtimmlichen und muſikaliſchen Begabung grundſätzliche Bedingung, indeſſen *wir* uns beinahe wahllos um jedes ſingenwollende Volkskind annahmen.

Die heutige „*Muſikſchule für Jugend und Volk*" hat es ungleich beſſer: ſie iſt getragen von dem großen Intereſſe und von der Macht des Staates, der „alle" erfaßt, betreut und unterſtützt.

Indeſſen *wir* unter eigenen, oft ſchweren perſönlichen Opfern um die Gunſt der Öffentlichkeit werben und kämpfen mußten. Ob nun dort oder hier, mag für alle Zeiten und Gegebenheiten gelten:

Wenn auch nicht alle Menſchen die wünſchenswerten muſikaliſchen Ziele in der gleichen Zeit und im gleichen Grade erreichen können,

die Forderungen der Schönheit und Geſundheit der Stimmen können bei jedem normalen Menſchen erfüllt werden — — wenn man nur will!

Wenn schon: dann „Wann?"

Je früher, deſto beſſer! Krankheiten verhüten iſt bekanntlich leichter als ſie heilen!

Glücklich die Menſchen, bei welchen die Stimmerziehung ſchon in früheſter Kindheit in der Familienſtube beginnt, um dann im Kindergarten und in der Volksſchule fortgeſetzt zu werden: durchs gute Beiſpiel!

Wo iſt das aber für alle?

Es war mir drum immer eine Befriedigung und mein Stolz: durch meine ſtille, zurückgezogene Arbeit, fernab von jedem lauten Beifall, Tauſende gutſingender Geſchwiſter und Eltern in die Familien gebracht zu haben und Hunderte von Kindergärtnerinnen, Lehrerinnen und Lehrern im ſtimmlich Richtigen unterwieſen zu haben.

Was ich im Kleinen tat, das gilt heute für den Staat im Großen: die Tauſendzahl fähiger Lehrer und Jugendſingeleiter zu beſtellen, welche die Millionen Singenwollender und Singenmüſſender in ſtimmliche Erziehung und unter ihr eigenes fruchtbares Beiſpiel nehmen.

Daran iſt nicht zu rütteln:

Eine *erſte* Hilfe könnte im *Kindergarten* erfolgen — — die *wirkſamſte* aber müßte von der *Volksſchule* kommen!

Die Stimmerziehungsfrage, ebenſo wie die Frage einer muſikaliſchen Grundierung von Jugend und Volk wird alſo in den *Kindergartenſeminaren* und in den *Lehrerbildungsanſtalten* entſchieden werden müſſen.

Und des weiteren muß geſagt werden: Was in den Kinder- und erſten Schuljahren verſäumt oder verdorben wird, iſt ſchwer oder nicht mehr einzubringen — — auch von Sing- und Muſikſchulen nicht — — vollends dann nicht, wenn gelegentlich Blinde dazu beſtellt werden, die Lahmen zu führen.

Aber nicht nur die „Jugend" haben wir in ſtimmliche Erziehung zu nehmen. Es gibt auch im erwachſenen „Volk" eine erſt ſpäter (nie zu ſpät) erwachte Sangesluſt, einen durch die Lebens- und Berufsverhältniſſe geweckten Rededrang oder geforderten Redezwang ſowie gerade noch rechtzeitig erkannte ſtimmliche Mängel und Krankheiten.

Auch für dieſe Suchenden und Wollenden kann und muß geſorgt werden durch Einrichtung ja nicht „kurzfriſtiger" *Sing- und Sprechlehrgänge* — gleichviel in welchem Rahmen.

Nur mit einem Unterſchiede: Was vom Kinde vertrauend und fraglos auf dem Wege der Nachahmung des guten Beiſpiels und begleitet von anſchaulichen Hinweiſen ſozuſagen ſpielend aufgenommen wird, das muß bei der kritiſchen Einſtellung des Erwachſenen in tiefgreifender, bewußter, überzeugender Arbeit nachgeholt werden. Auch das iſt noch möglich und das Intereſſe iſt groß.

„Wo" kann und soll das gemacht werden?

Die Frage kann nur an die Gegenwart und Zukunft geſtellt ſein. Denn: volkstümliche Chorſchulen und -vereinigungen früherer Jahrhunderte, wie ſie von Staat, Kirche, Gemeinden und Einzel-

muſikern geſchaffen und unterhalten wurden, kannten eine planmäßige Entwickelung und Pflege deutſcher Stimmen im heutigen, aufgeſchloſſenen Sinne noch nicht.

Sie wirkten in ihrer Art verdienſtvoll nur nach rein muſikaliſchen Geſichtspunkten. Das konnte natürlich überall von jedem guten Muſiker und Inſtrumentaliſten gemacht werden . . . das geſchieht vielenorts auch heute noch.

Wer möchte es nun angeſichts der hiſtoriſchen Entwickelung der Jugend- und Volksgeſangsfrage leugnen wollen, daß um die Jahrhundertwende herum die deutſchen Singſchulen — voran die bayeriſchen und allen voraus der Münchener Friedrich Grell — einen großen Fortſchritt bedeuteten, indem ſie ſich die neu erſchloſſenen Erkenntniſſe einer jungen deutſchen Stimmforſchung und -pädagogik zu eigen machten und als erſte eine Volks- und kindertümliche Stimmerziehung anſagten und durchführten?

Ich meine: das dürfte gerechterweiſe doch nicht ganz vergeſſen werden, wenn heute der Staat die lang- und vielumſtrittene Frage „Volksſingſchulen oder Volksmuſikſchulen?" für die Zukunft nach ſeinem Willen löſen wird.

Wie ich perſönlich und beruflich zu dieſer Frage ſeit Jahrzehnten (alſo ſchon lange vor dem Umbruch) ſtand und heute noch ſtehe, habe ich auf einer eigens dieſem Thema gewidmeten „Reichstagung" in Eſſen-Bochum im April 1930 klar ausgeführt, nämlich: daß wir zuerſt auf unſerem leibeigenen, allgemeinen und ſchönſten Inſtrument, der Stimme, muſizieren lernen ſollen, ehe wir nach anderen Inſtrumenten von z. T. recht untergeordneter Bedeutung greifen. Geſang iſt und bleibt nun einmal die Grundlage alles ſpäteren Muſizierens.

Ich freute mich wohl allezeit über die inſtrumentalen Pläne der Jugendbewegung, ließ aber wohlweislich die ſelbſtgeſteckten engeren Grenzen meiner Singſchule ſtehen, innerhalb derer mir in vier Lernjahren bei $2 \times 1^1/_2$ Stunden Unterricht die Zeit und die Kräfte gerade ausreichen wollten zu einem rein geſanglichen, aber umſo gründlicheren Auf- und Ausbau. non multa, sed multum!

Dabei erlebte ich allezeit, daß ein ſehr hoher Prozentſatz unſerer 2000 Schüler ganz aus ſich heraus, je nach Talent und ſonſtiger Möglichkeit ſchon nach den erſten Singſchuljahren auch nach irgend einem wertvollen Lieblingsinſtrument griff. Die muſikaliſche Mitgift der Singſchule war ihnen dann immer eine ſichere Grundlage für einen raſchen, inſtrumentalen Aufſtieg. Sie hatten eben für die manuellen „Griffe" ſchon die muſikaliſchen „Begriffe".

Den zuſammengefaßten Fragen „Wann?" und „Wo?" ſteht als Grundbedingung immer die „Lehrerfrage" gegenüber. Denn: Inhalt und Erfolg einer Stimmerziehung in Jugend und Volk werden oft für einen ſehr weiten Umkreis und auf lange Zeit, wenn nicht gleich gar auf Lebensdauer von einem einzelnen, erſtmaligen Unterrichtsmenſchen beſtimmt.

Und drum kann die Antwort nur heißen: Man ſpreche von Stimmbildung nur dort und dann, wenn der „rechte Kerl" dafür vorhanden iſt, der da weiß, was er will und kann, was er ſoll!

„Wer" ist das?

Um es wieder einmal zu ſagen:

Weder der Muſiker noch der Sänger allein kann hier genügen! Hier muß in einem wertvollen „Menſchen" der muſikaliſche „Sänger" und der geborene „Schulmeiſter" ſtecken!

Solche Dreiheiten können aber nicht zu Hunderten von der Straße geholt werden. Sie wachſen auch nicht zu Dutzenden auf den Bäumen. Und ſie können nicht durch Befehle kurzerhand aus dem Boden geſtampft werden. Sie wollen mit Spürſinn geſucht ſein, menſchlich und fachlich wohl abgewogen und überdies noch eigens für ihre Sonderaufgabe geformt werden. Auch das habe ich durch lange Zeit erfahren. Es müßten ſchon alle Grundlagen in beſter Form gegeben ſein, wenn ein kurzfriſtiger Lehrgang von ein paar Monaten den Stimmerzieher, Sing- und Sprechlehrer für ſein verantwortungsvolles Amt reſtlos befähigen ſoll!

Haltet uns doch auf dieſem Gebiete unreife, eingebildete Dilettanten vom Halſe! Es ſtehen doch zu hohe Werte für die ſchönſte Kunſt der „ſingenden Nation" und für die Geſundheit des Einzelnen auf dem Spiele.

Wieviele glauben ſich heute aus irgendwelchen praktiſchen Gründen zum „Stimmerzieher" berufen oder ſie werden einfach dazu geſtempelt — — und ſie ſind's nicht und werden es nie! Freilich muß jeder einmal „Anfänger" ſein — — ſuchend — — taſtend — — an ſich und anderen mit Vorſicht experimentierend — — freudig, verzagend, manchmal auch verzweifelnd. . . .

Und man muß lange zu Wiſſenden in die Lehre und zu Könnern in die Singſtube gegangen ſein und dann lehrend weitergelernt haben,

bis eine aus den Schwierigkeiten dämmernde Erkenntnis unſeren anfänglichen Forderungen weiſe Zügel angelegt,

bis die Verantwortlichkeit uns beſcheiden und immer noch beſcheidener gemacht hat,

bis wir über das Wort Robert Schumanns, „daß hier des Lernens kein Ende iſt" uns zu zielſicheren Wegen durchgearbeitet haben,

bis wir frei von Zufälligkeiten zu einer klaren Antwort auf die letzte der 7 Fragen vorgedrungen ſind:

„Wie" sollen wir uns eine Stimmerziehung in Jugend und Volk, also für die breite Öffentlichkeit, denken?

Diese methodische Frage ist von der Lehrerfrage ebenso untrennbar wie das Wann? vom Wo?

Schon die Personalfrage kann uns in Meinungsverschiedenheiten finden — — denn: es geht hier wieder einmal um das liebe Ich! Existenz- und Prestigefragen tauchen auf — — ein eitles Vordrängen und Sichbehauptenwollen nicht immer gerade der Fähigsten lauern verdächtig im Hintergrunde.

Mit der Frage „Wie?" erhöht sich vollends die Gefahr: in den alten, unseligen Methodenstreit mit all seinem Parteigezänke zu geraten, der uns s. Z. um die besten Notensingmethoden durch Jahrzehnte entzweite und wertvolle Zeit und Kräfte verschlang. Wir Alten haben es zum Überdruß erfahren.

Soll sich nun das um die beste Stimmbildungsmethode wiederholen? Ich dächte doch: hier stände über all dem Streiten um wandelbare menschliche Kunst- und Erziehungsgesetze die eine, immer wahre göttliche Natur, an welche das „Wie" unserer Arbeit gesetzlich und überzeitlich gebunden ist, wenn diese wahrhaft und gründlich und darum schön und gesund sein soll!

„Wahrhaft" d. h.: Nicht ein gelegentliches dekoratives Vortäuschen durch Massenwirkung darf es sein oder ein Herausstellen seltener, dazu noch von besseren Nachbarn herangebildeter Naturbegabungen, wobei die Öffentlichkeit wissentlich getäuscht wird und sich der Einzelne weder wohl noch mitveranworlich fühlt!

Sondern: ein bewußtes, gemeinsam geteiltes Vorhandensein von klaren Begriffen und wirklichem Können muß es werden, wobei die verantwortungsbewußte, musikalisch und stimmlich saubere Einzelleistung die Grundlage der Gemeinschaftsleistung ist.

„Gründlich" d. h.: von Grund auf! — — sei es in einem frühzeitigen Neubau für die Acht- und Neunjährigen oder in einem durchaus möglichen Umbau für erwachsene Spätlinge. Hier ist mit schöngeistigen Obenhinreden allein oder mit billigen Phrasen oder mit zeitraubenden, unsicheren Flickereien oder mit zufällig ergatterten zusammenhanglosen Anleihen beim besseren Nachbarn nicht durchzukommen!

Hier frommt nur eine ehrliche, von innen beginnende, von unten aufbauende, bis ins Kleinste gehende, lückenlose, sichere und darum auch freudige Arbeit! Man darf dabei nicht durchs Fenster einsteigen wollen — man muß die Haustüre suchen! Und mancher viel bewunderte und dadurch eitel gewordene Fassadenkletterer müßte gelegentlich daran erinnert werden: daß im Hause eine Stiege ist, die jeden, auch den Kleinen und Schwachen gefahrlos und sicher zu dem Stockwerk emporstuft, das ihm durch seine natürliche Begabung bestimmt ist.

„Schön und gesund!" . . . was alles heißt man hier schön und gesund! Ich kenne sie alle nur zu gut: die kunterbunt anzutreffenden mangelhaften Instrumente der Flachsänger, Presser, Stemmer, Näsler, Knödler und Kraftmeier — — nicht nur aus dem Kampfe gegen sie, wie ich ihn in Kirchenchören, Vereinen und Schulen führen mußte, sondern mehr aus dem Wohlgefühle der Arbeit, wenn man sie, wie in meiner Singschule, nicht mehr zu Gegnern hat.

Ich weiß auch genau Bescheid um das zeitweilige, teilweise oder völlige Versagen der jugendlichen Stimmen im Entwickelungsalter, weil ich gerade sie besonders aufmerksam betreute und durch Jahre über jede Einzelstimme Buch geführt habe.

Ich denke hier an die allgemeinen, hartnäckigen und ungesunden Feinde im Inneren: an versteifte Kiefer, verkrampfte Lippen, zurückgezogene Zungen, verengten Schlünde, hochgehobene Schultern und an den ungenügenden, disziplinlosen Atem der singenden Massen und des Einzelnen.

Ich frage weiter: sind sie schön und gesund, diese heiseren unfreien Stimmklänge, die Geräusche falscher Obertöne, die sprunghafte Registerwirtschaft mit ihrem Mangel an Stimmumfang und -ausgleich, die unreinen Vokale und falsch gebildeten Konsonanten und dazu neuerdings die gewaltsam herausgeschleuderten, hart abgerissenen Silben? Wollen wir nicht die fast allgemeine Unfähigkeit eingestehen: Stimmliches, Sprechliches und Musikalisches bewußt miteinander in Einklang bringen zu können? Fehlt es nicht überall am elementarsten Wissen und Können — — schon von der Schule her? Wie mag man da von einem ungetrübten „Erleben" sprechen! Habe ich unrecht?

Was an die Stelle dessen treten müßte, ist ein Grundfragenkomplex, der größer und tiefer ist, als man allgemein annehmen möchte — —

über den sich auch nicht jene allenthalben klar sind, denen singende Jugend- und Volksgruppen anvertraut sind, oder die kraft ihres sonstigen Amtes über diese befinden.

1. Jeder Singende und Sprechende muß — ich sage das trotz aller gegenteiliger, noch so temperamentvoller Behauptungen — durch eine kinder- oder volkstümliche Stimmkunde für seine Bedürfnisse vertraut gemacht werden mit dem leibeigenen, wertvollen Instrument, das ihm der Schöpfer für Rede und Gesang gegeben hat. Wie möchten wir uns ohne diese erste Grundlage und stetig mit uns gehende Beratung überhaupt verstehen ler-

nen? Das Interesse dafür ist bei Alt und Jung lebhaft!

2. Jeder muß sich praktisch Klarheit erwerben über die richtigen und falschen Funktionen der vitalen und der Sängeratmung. Wir dürfen beide nicht sich selbst überlassen. Haben wir sie erst einmal bewußt erfaßt und zu ihrer natürlichen Vollkommenheit gebracht, dann mögen beide wieder ins Unterbewußtsein verschwinden, um aber dann jederzeit in ihrer vollen automatischen Tätigkeit zur Verfügung zu stehen, wenn es not tut.

3. Die Unterfaktoren des Auffatzrohres (Lippen, Kiefer, Zunge) müssen in tonloser und tönender Gymnastik zu willigen Werkzeugen der Tongebung und Artikulation erzogen werden. Deren sonstige Funktionen bei der Nahrungsaufnahme stehen ja z. T. in offenkundiger Gegensätzlichkeit zu den Bedürfnissen der Ton- und Lautbildung.

4. Auf dem Wege einer spielend einfachen Unterweisung können und müssen die Singenden aufgeklärt werden über die Tonentstehung, -führung, -vergrößerung, -veredelung und -färbung — — über Raumbereitung, Höhlenvibration (Resonanz) und Klangmischung. Das sind durchaus beliebte, weil reizvoll zu gestaltende unterrichtliche Spaziergänge in das Reich der Naturlehre.

5. Über diese theoretischen Wege kommen wir gleichzeitig zu einem singend erworbenen, neuen d. h. natürlichen „Tonideal", frei von den bisherigen Fehlern und in einem reibungslosen Vokal- und überbrückenden Lagenausgleich. In diesen Gegebenheiten sehe ich die Grundbedingungen für die Schönheit, Gesundheit, für die technische Brauchbarkeit des Organs und für seine Ausdauer bis ins hohe Alter des Redners und des Sängers. Ich habe deshalb der „Einheit der Stimmklänge" und der „Einheit der Stimmlagen" in meinem fünfbändigen Stimmbildungswerke*) wohlweislich je einen ganzen Band gewidmet.

6. Auf dieser neuen Klangwelt kann sich erst mit Erfolg eine nunmehr geistig erfaßte Lautlehre und singend bewußt erworbene Lautbildung und -übung aufbauen.

Alles das und immer und überall mit dem klaren Zielgedanken auf „Rede" und „Lied", denen diese Maßnahmen letzten Endes dienen sollen!

Und nun frage ich: Wen dünkt das „für Jugend und Volk" zuviel verlangt? Ich sehe darin nur das Notwendigste und Unentbehrlichste.

*) „Stimmbildung" von Alb. Greiner (B. Schotts Söhne in Mainz).

Es klingt freilich zusagender und werbender, weil bequemer, jugendlichen „Singern" zu sagen: Das braucht ihr alles nicht! Es geht auch ohne das! Atme, sing und sprich, wie du willst — — aber: „Erlebe!"

Für die äußersten Randbezirke der breitesten „Breitenarbeit" lasse ich solche beruhigende Zugeständnisse allenfalls noch gelten. Für die Gründlichen in Jugend und Volk, welche aus Singern zu Sängern werden wollen, bleiben meine Forderungen zu Recht bestehen, wenn es je besser werden soll!

Und, glauben Sie mir: Auf lange Sicht verteilt, im entsprechenden Ausmaß und in der rechten Weise dargeboten, ist das bei normal begabten Menschen durchaus möglich!

Das sind keine Überspitztheiten!

Uns und unseren Schülern — durchwegs mäßig begabten Kindern des Volkes aller Stände — sind diese Wahrheiten zu täglichen Selbstverständlichkeiten geworden, bei denen die „Natur" Vorbild und Lehrmeisterin ist. Ja keine naturfremden Künsteleien! „Kunst ist und bleibe „naturgebliebenes Können"!

Mit dem Sieg und Einzug solcher Selbstverständlichkeiten fiele eine große Zahl bisheriger und neu dazugekommener Irrtümer in sich zusammen:

die bequeme Forderung, daß man die Menschen, insbesonders die Jugend, singen und sprechen lassen soll, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist,
die heutige Überschätzung menschlich-stimmlicher Kraft sowohl der „vox immutata" als besonders der in Mutation befindlichen Stimmen,
im Gegensatz dazu die Unterschätzung von Umfang und Qualitätsmöglichkeiten eines geschulten Organs, insbesonders der Jugendlichen,
daneben der überfordernde Größenwahn der heutigen Vortragsfolgen,
sowie zeitgemäße Gepflogenheiten in der stimmlichen Dynamik des Marsch-, Kampf- und Bekenntnisliedes.

In der gleichen wohlbewußten Gegensätzlichkeit mahne ich des weiteren aus einer nie veralternden Erfahrung:

Ohne ernste Lernarbeit und unverdrossene Übung geht es nicht! Und: Häufige Unterbrechungen dieser stillen stimmlichen und musikalischen Aufbauarbeit durch äußere Inanspruchnahme und Podiumbelieferung sind vom Übel — gleich gar die derzeitig zur Mode werdenden Konzertreisen mit unfertigen Schülern! Der vorgeschützte festliche Nutzen steht

in keinem Verhältnis zu den unterrichtlichen und Erziehungsschäden!

Ich rede über all das nicht aus einer weltfremden, olympischen Wolke. Ich stehe auf durchaus tragfähigem Boden der praktischen Wirklichkeit und habe das alles selbst vorgelebt mit Jungen und Alten, mit stimmbegabten und stimmkranken Menschen gerade der Kreise, die uns in Jugend und Volk vorschweben.

Selbstredend stellten sich wie bei allen Neuerungen, auch einer allgemeinen Stimmerziehung Widerstände entgegen. Das ist heute noch nicht anders! Begreiflich!

Es hat sich eben jeder Mensch mit dem Tonprodukt seines Redens und Singens im Laufe der vielen Jahre abgefunden und gibt sich damit zufrieden.

Man sieht in den Mängeln nicht etwa Entgleisungen nach der einen oder andern Richtung — man nimmt den Gesamtklang vielmehr als persönliche, natürliche und darum nicht zu ändernde Eigenart.

Man scheut zurück vor einer Gewissenserforschung auf Schönheit und Gesundheit, weil man sich vor dem Ergebnis fürchtet.

Mangelnde Einsicht leugnet drum lieber schon im voraus die Notwendigkeit und Möglichkeit eines Eingriffes in die bisherigen Gepflogenheiten und ein allzumenschliches Beharrungs-, besser Trägheitsgesetz oder eine durchaus unangebrachte Sängereitelkeit des Erwachsenen schrecken zurück vor der Belastung durch eine spätere Lernarbeit.

Schlimmer als diese Widerstände sind die uns allen wohlbekannten persönlichen Widersacher, welche aus vielmöglichen, oft recht durchsichtigen Gründen leugnen, nörgeln, bekämpfen, den Weg zur Wahrheit und Gründlichkeit verlegen, die Luft mit Lügen und Phrasen und Irrlehren vergiften, die Einigkeit der Arbeit stören oder sie in falsche Bahnen drängen. Was alles habe ich da erlebt, das mich nicht erschüttern konnte! Verstiegen sich doch Verständnislosigkeit und Abneigung bis zu dem Superlativus: „Stimmbildung verdirbt den Charakter".

Aber: Widerstände sind da, um gebrochen zu werden! Ich war immer für den Weg der Belehrung uud der friedlichen Verständigung. Sollte das in geschlossener Front nicht auch künftig gelingen können?

Gefahren werden dadurch nicht kleiner, daß man sie leugnet und eigene Fehler werden dadurch nicht besser, daß man Falsches für gut und Gutes für falsch erklärt und dann den dagegen aufstehenden Andersdenkenden die persönliche Gegnerschaft ansagt.

Nicht jeder ehrliche Mahner ist ein Feind!

Nicht jeder gutgemeinte Vorschlag darf als Aufdringlichkeit gelten oder gar als „Sabotage" mißdeutet werden wollen!

An solche scharfe Ecken gehören in Zukunft starke, innerlich reife Persönlichkeiten, gleich welchen Alters,

welche die Siebenzahl der Fragen zu lösen wissen,

welche aus der Überlieferung das wirklich Gute übernehmen und gleich Gutes oder Besseres neu dazu schaffen,

welche die sachlichen und persönlichen Gegnerschaften auszugleichen verstehen, — seien sie örtlich, zeitlich und menschlich noch so verschieden,

welche auch scheinbar auseinanderstrebende Kräfte erkennen, sammeln und an der richtigen Stelle einsetzen,

welche den Mut zum Angriff des Nötigen und Möglichen aufbringen und zu deutscher Tiefe und Ausdauer der Arbeit mahnen.

Die selbstgesteckten, großen und schönen Aufgaben der nächsten Zukunft verlangen dringend nach solchen Männern und Frauen. Sie sind da, junge und alte! Möchten nur immer die Rechten an die richtige Stelle kommen!

Um allseits richtig verstanden zu werden: Wir dürfen nie einseitig werden! Stimmerziehung ist nur (?) ein Teilgebiet der allgemeinen Sprech- und Singerziehung — aber keinesfalls das nebensächlichste —: der Bau des Instrumentes für den Sprecher und Sänger. Beide müssen gleichzeitig lernen in der wachsenden Möglichkeit darauf zu musizieren — im „Sprechenden Singen" und „Singenden Sprechen".

Ein Musikinstrument kann auch nie Selbstzweck sein. Es ist immer nur Mittel zum Zweck.

Der Sprecher soll in seinem Stimminstrument das naturgegebene Werkzeug seines korrekten sprachlichen Ausdrucks sehen und einen Mittler zum vollen Verständnis und zur Wiedergabe der lautlichen und sprachlichen Schönheit unserer deutschen Muttersprache und deren Kulturdenkmäler.

Für den singenden Menschen ist Stimmbildung die Vorstufe zur Einführung in den bewußten Besitz der Töne und musikalischen Begriffe. Sein gepflegtes und verständig gebrauchtes Organ ist ihm zeitlebens ein lebendiger Schlüssel zum Eindringen in die Schönheit vokaler Meisterwerke.

Darüber hinaus:

Wir alle kennen den inspirativen Auftrieb oder auch die Lähmung eines improvisierenden oder nachschaffenden Künstlers durch die tonliche Schönheit oder Minderwertigkeit seines Musikinstrumentes. Das hat auch für den sprechenden und singenden Menschen seine Geltung:

Die Zusammenhänge
„Singbildung — Sprechbildung — Geistesbildung",
„Singenergie — Sprechenergie — Geistesenergie",
„Singkunst — Sprechkunst — Denkkunst"
sind nicht zu leugnen. Ihr harmonischer Zusammenschluß zu einer abgerundeten Ganzheit von Inhalt und Form, von Erleben und Ausdruck ist unser Ziel.

Wenn Friedrich Nietzsche einmal meinte, „mit einer sehr lauten Stimme im Halse sei man fast außerstande, feine Sachen zu denken", dann gilt das für alle.

Wenn drum irgendwo die Forderung einer

„Breitenarbeit"

Sinn und Berechtigung hat, dann hier!

Das Schlagwort „Breitenarbeit" darf aber hier nur verstanden werden im zahlenmäßigen Sinne einer Erfassung der Massen — nicht: als eine Auswalzung geistiger und körperlicher Werte zur Dünne und Wertlosigkeit für alle.

Breitenarbeit, auf Kosten der Gründlichkeit ist gefährlich. Breitenarbeit ohne jede Tiefe wäre eine Seuche!

Inwieweit unsere Breitenarbeit die Arbeitstiefe einschließen und Kunstwerte bergen kann,

bezw.

inwieweit wir unter voller Wahrung der deutschen Gründlichkeit in die Breite greifen können und dürfen, das ist von mancherlei Vorbedingungen abhängig oder regelt sich im voraus durch die zu ahnenden Folgeerscheinungen.

Es wird im neuen Deutschland niemanden einfallen wollen, zu sagen: „Hauptsache ist, daß alle singen ... was sie singen, ist uns einerlei!" Das wäre inhaltlich untragbar, denn damit ist auch dem Gemeinen freie Bahn gegeben.

Und, wenn wir uns auf den Standpunkt stellen: „Hauptsache ist, daß überhaupt gesungen wird ... wie? das ist Nebensache", dann ist der rohen Häßlichkeit Tür und Tor geöffnet — — — und nicht zuletzt der stimmlichen Erkrankung.

Die Stimme ist aber, wie Aug und Ohr, eines unserer einmaligen Gottesgeschenke — — für den Einzelnen und für die Gesamtheit. Ihre Pflege ist, als ein Teil unserer Selbsterhaltung, persönliche und nationale Pflicht.

Der Verlust oder auch nur die Erkrankung der Stimme ist immer ein Unglück.

Drum ist die unvorsichtige, fahrlässige oder gar mutwillige Schädigung der Stimmen (insbesonders der Jugendlichen) eine Versündigung u. U. sogar ein Verbrechen an der Gesundheit und an dem Geistesleben des Einzelnen oder des Volkes.

Ich sage dazu:

Je mehr gesungen wird, desto lieber soll es mir sein!

Je gesünder es geschieht, desto schöner wird es sein!

Je schöner der Gesang, desto wirksamer ist er!

Das ist im ganzen Umfang erfüllbar — — überall — — und für alle!

Freilich ist ja nicht jeder unserer Mitmenschen von der Natur gleich reich mit Stimme und Innenohr bedacht. Aber jeder hat in seinem Maße ein Anrecht auf deren Beachtung, Pflege und Förderung und wir können und müssen allen gerecht werden in einer den Begabungen entsprechenden Aufstufung unserer „deutschen Stimmerziehung für Jugend und Volk"!

Ich sehe hier vier Möglichkeiten:

1. Eine unbedingte Kampfansage gegen alle aufdringlichen, unschönen und ungesunden Auswüchse im Sprechen und Singen. Sie könnte überall einsetzen und müßte überall bei Jung und Alt erfolgen dürfen!

2. Eine Erziehung zur möglichst erreichbaren Schönheit in Rede und Lied. Das gehört in die Bereiche der Schulen und der singenden Verbände und sollte dort, wenn irgend möglich, durch Fachlehrer geschehen.

3. Eine Förderung der Begabten in volkstümlichen und künstlerischen Fachschulen staatlicher oder städtischer Gründung.

4. Was darüber hinausragt, ist ein Gottesgnadentum, das sich gar bald seine Wege selbst suchen und seine ansteigende Höhe aus eigenem erklimmen wird.

Die jeweilige Einstufung der singenden und sprechenden Menschen dürfte kaum schwer fallen.

In Zweifels- und Streitfällen entscheidet sinnfällig und untrüglich das Leistungsbarometer.

So lehrten mich Zeit und Menschen die Beantwortung der „Fragen einer Stimmbildung in Jugend und Volk".

Ich bin am Schluß — — — aber lange nicht am Ende dessen, was ich zu diesen Fragen sagen könnte und noch lieber praktisch zeigen möchte.

Die Ergründung und tägliche Auseinandersetzung mit der Siebenzahl der Fragen war mir eine beglückende Lebensaufgabe, bis mir die Uhr „Feierabend" gebot.

Wer aber mit der singenden Jugend durch so lange Zeit nicht nur Gleichschritt gehalten hatte,

Ein Abſchied.

Eine Erzählung um Haydn und Mozart
mit einer Federzeichnung von Prof. Hans Wildermann.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Das graugekleidete Faktotum, dem das kurze Zopfende als Fragezeichen im Nacken aufwärtsſtrebte, ſtieß die Flügeltüre auf und meldete dem Kapellmeiſter Haydn den Herrn Kammerkompoſiteur Mozart, und der kleine Mann im violetten Samtfrack trat ſchneller ein, als Haydn ſich vom Spinett erheben konnte. Umſo beflügelter eilte der Ältere dem Beſucher entgegen, mit ausgebreiteten Armen, und da ſeine Hände das ſchmale Händepaar, das ſich aus Spitzengerieſel ihm entgegenſtreckte, feſt umſchloſſen, drückte dieſe Bewegung heiß aufwallende Zärtlichkeit aus. Wortlos ſtanden ſie ſich für Sekunden gegenüber in dem mäßig großen Raum, den eine wärmeloſe Dezemberſonne vom Glacis her durchdrang. Dann nahm Haydn zuerſt das Wort, ein wenig ſtockend, wiewohl doch garnichts anderes zu ſagen geweſen wäre: „Welch eine Freud'! Sein S' bedankt, Mozart! Alleweil hatt ich nur im Sinn, ob der Bote Sie wohl noch erreichte?! Ob — —"

Und der andere unterbrach mit heiterem Aufblick: „Ob ich das übers Herz brächt', den Papa ziehen zu laſſen? Bei meiner Seel', auch ein Ungerufener wär' da hier erſchienen."

Mit Grandezza, befliſſen, als führe er eine fürſtliche Perſönlichkeit, geleitete Haydn den Gaſt zu dem Tiſch in unmittelbarer Nähe des Ofens. Kienige Holzſcheite wurden eben von der praſſelnden Flamme erfaßt, die alles ringsum in ihren Glutſchein tauchte; das Roſenholz des Tiſches ſamt dem blumigen Porzellan und den auffunkelnden Gläſern, das lichte Grün der geſchweiften Seſſel, den abſeits geſtellten Ofenſchirm mit dem lächelnden Schäferpaar, den Stuck um die ſchwebenden Genien am Plafond. Und da die beiden Männer ſich an dem reich beſtellten Tiſche niederließen, ſtrich der bewegliche rote Schein auch über ſie dahin; über die ſorgſam gepuderten Perücken; glatt und mit ſauber gerollten Seitenlocken paradierte die des Älteren; lockerer, den Zopf durch Umlegen verkürzt, umrahmte die weiße Fülle das Antlitz des Gaſtes. Jetzt, in dem warmen Licht, ſchien es durchblutet und noch beinahe jung.

„Alſo, den Reiſewagen, fein hergerichtet, daß nur die Rappen noch fehlen, hab ich drunten im Torweg flugs mit einem ‚Pfüet Gott den Genius!' bedacht", plauderte Mozart. „Da werden's in Engelland dem Haydn 'leicht noch dickere Lorbeern ſtreuen als einſt dem Händel."

Das Faktotum trug die Speiſen auf, hinter dem Schliff der Gläſer glühte die flüſſige Sonne des Tokayer. „Wie lang iſt's her, daß man dem ‚achten Wunder', dem Kinde Mozart, dort huldigte?" fragte Haydn.

„Ach — das weiß ich nimmer!" Läſſige Handbewegung tat beim Beſteckführen die große Vergangenheit ab. Aber Haydn ließ nicht locker: „Es mögen um die fünfundzwanzig Jahr' vergangen ſein?" ſuchte er zu erinnern. Und fügte mit überſtrömender Wärme hinzu: „O ich bin g'wiß, der Unvergänglichkeit des ‚achten Wunders' begegne ich dorten noch allerwegen. Wenn auch — freilich —" bekannte er um etliches betrübter, „freilich der würdigſte Ihrer Londoner Bewunderer, der große Johann Chriſtian Bach, nun auch net mehr am Leben iſt."

„Gott ſchenk' ihm die Seligkeit!" ſagte Mozart leiſe und mochte wohl im Geiſte wieder das achtjährige Kind ſein, das der Londoner Bach auf den Arm hob, ein um das anderemal auf die Wangen küßte, indes ſeine Freude immer nur die Worte fand: „Hätte doch mein Vater dieſes erlebt!" Aber ſein ſchmales Geſicht wurde bei dieſem Erinnern ſeltſam fahl und ſchien einzuſinken. Er griff nach dem Glaſe. „Heuer kann Engelland Ihre Kleinodien bergen. Auf Haydns Empfang in London!"

Sie ſtießen an, die Gläſer zierlich führend, daß nichts verloren ginge von ihrem melodiſchen Klingen. Sie ſetzten ſie feierlich an die Lippen und während Haydn nur ein paar tiefe Züge

Feldpoſt-Beilage Nr. 4 der „Zeitſchrift für Muſik", Dezember 1942.

tat, trank Mozart sein Glas leer. Das Feuer des Weins trat schnell in seine Wangen und seine Augen verdunkelten sich. Die Hand noch am Stiel des kristallenen Kelches, sprach er halblaut aus, was ihn bewegte: „Wir werden uns wohl heut das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen".

Haydn füllte eben den schlanken Pokal auf's neue und erschrak so tief, daß er eine jähe Unsicherheit nicht meistern konnte, die das damast'ne Linnen mit Tropfen des Rebensaftes färbte. Er versuchte zu scherzen. „Sie meinen, auf den dürren Alten wartet dort drüben das Gerippe mit den Sensen? Ah nein, das soll mi' noch auslassen!"

„Wird's auch! Da möcht der Herrgott a Wörtl dreinreden, wann sich der Tod aufmachen wollt', den Menschen den Haydn wegzuholen! Das hieße eh ganze Blumenwiesen von Klängen nit aufblühen lassen, wohl auch Quellwasser verschütten." Und wieder besiegelte er den Trinkspruch mit dem Zuge bis zum letzten Tropfen.

Diesmal kam Haydn ihm nach. Die guten Speisen boten das Gleichgewicht für die Schwere des Tokayer. Haydn wollte dem neu gefüllten Pokal einen Spruch weihen, der ihm aus den Augen leuchtete und den er auf den Lippen trug, da kam Mozart ihm nochmals zuvor: „Und zum letzten: auf Haydns triumphale Wiederkehr!"

„Steht alles in Gottes Hand!" bekannte der „Papa" gerührt. „Und aus Ihrem Munde tun die Sprüche gar wohl. Aber nun freu' i' mi' doch, daß 's der letzte war, denn ich wollt a'n recht frohen Abschied mit Ihnen feiern. Und — schaun's — da druckt's mir a bißl die Heiterkeit danieder, wann S' mir immer so gewichtig zutrinken," Er blickte bittend in das durchsichtig zarte Antlitz, dem unter den Lebensfeuern des Weins etwas wie eine Verklärung innewohnte. Doch nach seinen letzten Worten löschte ein schalkhafter Aufblick die rührende Erhabenheit in Mozarts Zügen aus. „O mei, dalketer Bursch!" schalt er sich plötzlich übermütig und schlug sich mit der Handfläche gegen die Stirn, „gehst her und machst dem Papa a rechte Freud?! Euer Gnaden aufzuwarten, wann dies opulente Abschieds m a h l a'n End g'funden hat, feiern wir den Abschied in der M u s i k, wann ich's mir erlauben darf?"

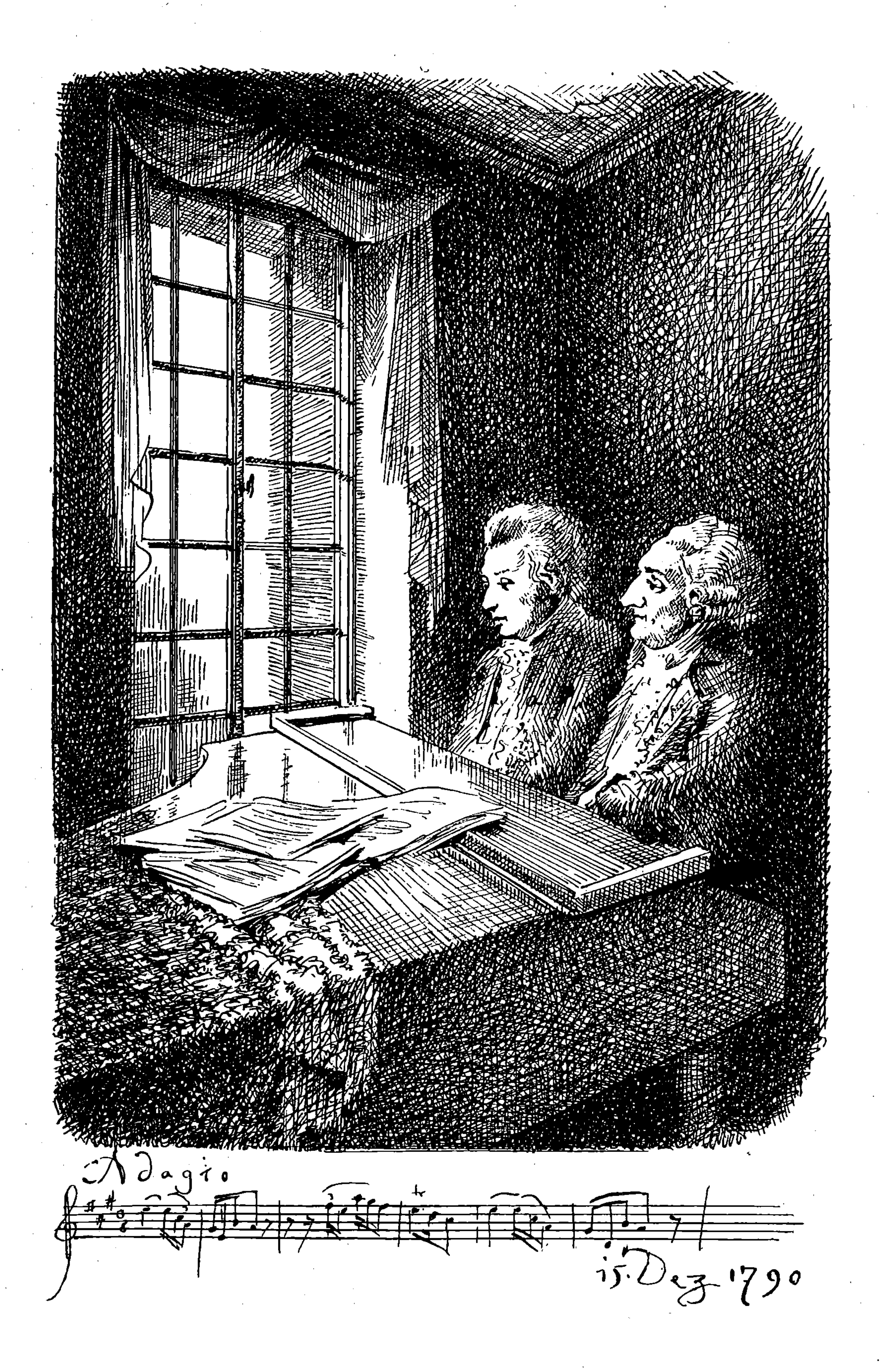
„Das läßt sich halt hören!" dankte Haydn und tat dem Gaste umso lieber Bescheid.

Sie tafelten noch kurze Zeit, danach gingen sie in das anstoßende Zimmer, da Mozart ein Spiel zu vier Händen in Vorschlag brachte. Hier stand der schon verschlossene Flügel, den Haydn schnell noch einmal öffnete. Er bemerkte nicht, wie sein Gast in dem weniger erwärmten Raum zusammenschauerte und wie die Fahlheit wieder seine Züge durchzog und sie schmaler erscheinen ließ denn je. Ein paarmal auf und ab gehend, erhaschte Mozart ein flüchtiges Bild der frühwinterlichen Vorstadt unter der Wasserbastei; der kleinen Landhäuser und wenigen schloßartigen Bauten im Umkreis, zwischen kahlen Baumwipfeln und schiefen, unregelmäßig verlaufenden Straßen. Eine Kalesche, die einer auf Räder gesetzten Sänfte glich, torkelte hinter ihrem in rote Decken gehüllten Gespann altersschwach und widerwillig.

Haydns Blick streifte über die Notenschätze und blieb auf der Widmung der „Sei Quartetti" an „Signor Giuseppe Haydn Dal Suo Amico W. A. Mozart" ruhen. Unschlüssig, in welcher Form diese ihm innigst teure Musik für diese Abschiedsstunde zu nutzen sei, nahm er den Notenband zur Hand. Doch da griff Mozart von rückwärts hemmend zu. „Gengan S', Papa, lassen S' dös beiseit! Ich wüßt a Scharmant'res!" Er saß schon vor den Tasten. Ein fis-moll-Thema, Allegro assai, sprudelte auf. „Meiner Seel'!" lachte Haydn, „meine Abschiedssymphonie!" Er zog eilends den rotgepolsterten Hocker heran und sekundierte im Baß. „So a Einfall konnt nur dem Mozart kommen."

Die Oberstimmen des Allegro-Satzes hüpften bald eigene Wege und Mozart warf dazu die kurze Erklärung hin: „Den Papa treibt's 'naus aus dem Umkreis Esterhaz-Wean-Esterhaz". Haydn schüttelte sich vor Vergnügen. „Pudelnärrisch ist das! Jetzt soll ich meinen eignen Abschied da erleben?!" Sie hielten bei dem vorwätsdrängenden Allegro-assai-Satz miteinander Schritt.

Schmeichelnd hub das Adagio an, zart sich aufhebender Sehnsuchtsang, warm durchpulst in dem Geäder seiner Melodie. Die beiden Meister überließen sich dem zärtlichen Schmiegen der Töne, Haydn leicht hinübergeneigt, versonnen, Mozart zurückgelehnt. Unter ihren Händen erhielt mancher Takt ein tieferes Leuchten, ein schwebendes Krönchen. Erst kurz vor dem Eintritt des bewegteren Menuetts sagte Mozart kaum vernehmbar: „So werden sich in Wien alle sehnen nach dem Papa, und s o wird e r in Engelland von Ruhm zu Ruhm schreiten". Und die fordernde drängende Menuettweise dieser Symphonie rauschte plötzlich wogend auf und


Adagio
15. Dez 1790

erging sich aus gravitätischem Stolzieren zu immer höheren, vom Übermut diktierten Sprüngen. Haydn lachte Tränen und stellte den Secondo-Part ein. „Alsdann — da mach ich net mehr mit! Mein achtundfünfzigjähriger Corpus möcht solchenen Hochmut net ertragen."

Zuhörend ergötzte er sich daran, wie Mozart eine immer freiere Phantasie um das Menuett spann, in der Pomp sich spreizte, in der es läutete und jubilierte. Aber unversehens erstarb in Haydns Mienen die Heiterkeit. Ungläubig noch, dann betroffen horchte er auf das eintönige Klingen, das Mozart dem Menuett anhing, hob die Hand, als wolle er Einhalt gebieten und ließ sie kraftlos sinken, denn er sah, Mozart achtete nicht mehr auf ihn. Dieses eintönige dünne Klingen aber deutete das Geläut der Totenglocke an. Haydn strich sich über die Stirn. Ja warum nur — —? Warum sollte ihm denn in dem fernen Inselreich — —? Er hielt an sich, nicht mit dem Zeichen des Kreuzes den Eindruck zu verscheuchen. Sprach der Wille der Vorsehung, der Wille Gottes aus Mozart zu ihm — —?

Mozart ging zu dem letzten Satz der Abschiedssymphonie über, dem Allegro, dem sich abermals ein Adagio einfügt, jener Satz, der Berühmtheit erlangt hat um seiner lustigen Ausführung willen, da hier ein Musiker nach dem anderen sein Pultlicht löscht, Noten und Instrument an sich nimmt und sich davonschleicht. „So lebt die Ungeduld, den Papa wiederzusehen, weiter hierzuland'", begann Mozart seine Erklärung wieder und schien garnicht zu bemerken, daß Haydn nicht mehr sekundierte. Seine Worte wirkten wie Selbstgespräch. Und in einer Beklommenheit, die auch der gute Wille zur neu erheiterten Anteilnahme nicht zu besiegen vermochte, saß der „Papa" erwartungsvoll.

„Je, — und wie nun die Welt da heraußen den Haydn empfangt, wie's ihm huldigt, wie's seiner sich erfreut, — — — je, derweilen löscht vor gar manchem im Finale der Lebenssymphonie 's Lichterl aus, muß er sich aufmachen vor das Angesicht des Herrn. . . ." Die Stimmen im Diskant, im Baß erloschen nach und nach. Die Klänge erstarben, nur zwei Stimmen blieben noch, zart hinstreichend — — —

Und aus ihnen entwickelte sich — anfangs wie Sphärenklingen — ein improvisierter Trauermarsch, der — klangliche Himmelsleiter — eine Seele führte; aus eisiger Düsternis hinausführte. . .

„Mozart! Mozart!" würgte Haydn hervor. Die Kehle versagte ihm. Der andere hatte es dennoch gehört. Er nickte. Und sprach noch einmal in die Klänge hinein: „Wir werden uns wohl heut — das letzte Lebewohl — in diesem Leben — sagen".

— — — —

Selbigen Tages, am 15. Dezember 1790, reiste Haydn nach London ab. Noch vor dem Abschluß des Jahres 1791 erreichte ihn dort die Kunde von Mozarts Tod.

sondern ihrer Zeit weit voraus geeilt war, der kann als Gesunder auch im Alter nicht feiern.

Die schöne Erinnerung, die ich mitgenommen hatte, schien mir dauernd zu sagen:

Eigentlich solltest Du das, was Dir unter (allerdings selbst geschaffenen und erkämpften) günstigen Verhältnissen zu erarbeiten vergönnt war, nicht verloren gehen lassen oder der Fälschung, Verwässerung und Legendenbildung für und wider überlassen!

So schafften auf ein inneres Gebot die neuen Ruhejahre und der alte Fleiß weiter und hielten mit dem Griffel die Ergebnisse einer langen Arbeitszeit stimmlicher und musikalischer Erziehung fest:*)

Wieder aus dem Innern holend,
und in kleinen Stufen von unten aufbauend,
lückenlos und bis ins Kleinste gehend,
und jedem verständlich.

Weil ich dabei im Geiste dauernd die stille Stube voll Kinder hatte, fand ich auch die gewohnte Sprache wieder, die indes mancher kinderfremde Hochmögende erst verstehen lernen muß

und viele köstliche Episoden tauchten wieder auf und flossen mit ein.

Diesmal war's mir „Selbstzweck" d. h. ich schrieb's mir von der Seele, nur für mich, und die fertigen Blätter wanderten in den großen Bücherschrank . . . . . .

bis einer kam (das war S t r e c k e r !), der da meinte: die Arbeit, von der er Kenntnis erhalten habe, könnte und müßte auch fernerhin „Mittel zum Zweck" sein — — wenn nicht für „heute" — — so doch für „morgen" — — — oder auch erst für „übermorgen" — — — halt, wenn die ersten Sturm- und Drangjahre überwunden sein würden — — —

dann aber der neuen jungen Welt zu Nutz und Freud, wohl auch den vielen aus dem Feindesland heimkehrenden „entwurzelten" Schulmusikern zu einer ersten Handreichung!

W a s i c h m i r n u n d a v o n e r h o f f e n m ö c h t e , n a c h d e m d e r V o r s c h l a g i n z w i s c h e n W i r k l i c h k e i t g e w o r d e n w a r ?

Ich h o f f e : einer nationalen Sache auch über meine Tage hinweg in meiner Weise weiter dienen zu dürfen.

Ich würde mich f r e u e n : ein erstes, allgemeines Aufgehen meiner Wintersaat noch erleben zu können.

Und: ich g l a u b e an die Naturgesetzlichkeit des Echos, das in diesem Falle aus der singenden deutschen Jugend kommen müßte und meinen Zurufen entsprechend nur heißen könnte:

W a h r h e i t ,
G e s u n d h e i t u n d S c h ö n h e i t ,
d e u t s c h e r F l e i ß
und d e u t s c h e T r e u e !

Kammersängerin Prof. Anna Bahr-Mildenburg.

Zum 70. Geburtstag.

Von Alexandra Carola Grisson, Berlin.

Überblicken wir das bisherige Leben von Anna Bahr-Mildenburg, so bestätigt sich auch bei ihr, daß bei aller Begabung, die selbstverständlich vorhanden sein muß, fester Wille, zähe Entschlossenheit, feurigste Inbrunst und Hingabe, vor allem aber unermüdlicher Fleiß erst den Aufstieg zu höchster Künstlerschaft ermöglichen. Daß gerade sie, die jetzt schon seit Jahrzehnten einen wohlunterrichteten Nachwuchs heranbildet, zu Beginn ihrer Laufbahn quälend unter dem Zwiespalt dessen litt, was sie an Bewegung und Geste bot, und dem, was ihr als Ideal vorschwebte, beweist von neuem, daß nur angespanntestes Sich-Versenken in den Geist des Kunstwerkes zu jener Meisterschaft führt, wie sie diese einzigartige Frau in Bayreuth und an der Wiener Hofoper als Sängerin und Darstellerin offenbart hat.

Sie wurde am 29. November 1872 in Wien geboren. Die Mutter, die selbst nicht künstlerisch veranlagt war, hielt aber das Andenken an ihren Vater, der als berühmter Sänger im In- und Ausland geschätzt war, in ihren Kindern lebendig wach. Das Teuerungsjahr 1817 zwang seine Eltern, aus Württemberg nach Südrußland auszuwandern, während er als 12jähriger Knabe zurückblieb und Sänger wurde. Er hinterließ mehrere Gegenstände, die wie Heiligtümer bewahrt wurden, sodaß Annas Phantasie im Laufe der Jahre ein ziemlich deutliches Bild vom Großvater erhielt. Vor allem ein Album mit Schubert- und Schumann-Liedern hatte es ihr angetan, aus dem sie in stillen Stunden gern sang.

*) 1. „D i e V o l k s s i n g s c h u l e i n A u g s b u r g" (Himmer-Verlag in Augsburg).
2. „J u g e n d g e s a n g u n d V o l k s s i n g s c h u l e — R u f e a n d i e Z e i t" (Vieweg-Verlag, Berlin).
3. „S t i m m b i l d u n g" — fünfteiliges Lehrwerk (B. Schott's Söhne Verlag in Mainz). In Vorbereitung bei B. Schott in Mainz:
4. „S i n g e n n a c h N o t e n".
5. „F ü h r e r d u r c h d i e S t i m m b i l d u n g".

Mit 17 Jahren widmete ſie ſich einem regelmäßigen Geſangſtudium. In jener Zeit wohnte ſie mit den Eltern in Görz und war mit einem Leutnant verlobt. Ihrem Hauſe gegenüber hatte der Luſtſpieldichter Julius Roſen mit Frau und Töchtern ſein Heim. Er war leidend, ſaß an ſchönen Sommertagen viel im Garten und hörte Anna öfters aus ihrem geöffneten Fenſter ſingen. Eines Tages fragte er ſie ganz ernſtlich, ob ſie ihre Stimme nicht ausbilden laſſen wolle. Natürlich wollte ſie das. Nach Überwindung heftiger elterlicher Widerſtände und vor allem nach Löſung des Verlöbniſſes kam es dann endlich zu der entſcheidenden Reiſe nach Wien und dem Vorſingen bei mehreren Größen, deren Honorare aber leider ihrer Größe entſprachen, bis Anna ſchließlich in Frau Roſa Papier die Meiſterin fand, der ſie die folgerichtige Entwicklung ihrer Stimme und damit die Reife zum erſten Engagement verdankte. Was für eine prachtvolle, von allen Schülern geliebte, aber auch zerſtreute und dadurch die komiſchſten Situationen heraufbeſchwörende Frau dieſe Geſanglehrerin geweſen war, erzählt Anna Bahr-Mildenburg in anmutigſter Anſchaulichkeit in ihren „Erinnerungen" (1921).

Ihre Bühnenlaufbahn begann 1895 in Hamburg. Der gleichzeitig damals dort wirkende Dirigent ſollte von größter Bedeutung für ſie werden. Schon von den erſten Proben an, nachdem er ihre hohen Fähigkeiten erkannt hatte, betreute er die junge Sängerin, und ſie verdankte ihm wertvollſte Anregungen, ja überhaupt jene gründliche Auffaſſung vom Weſentlichen der einzelnen Rollen, die erſt die Geſtaltung zur künſtleriſchen Leiſtung werden läßt. Dieſe Proben ſtanden unter dem Motto „Korrektheit iſt die Seele einer Kunſtleiſtung", und dies iſt auch heute noch das A B C, das Anna Bahr-Mildenburg ihren Schülern einprägt. Es iſt die einzige Möglichkeit, abſolut ſicher auf der Bühne zu ſein und über der Sache zu ſtehen. — Im übrigen war die Tätigkeit bei einem Auftreten an fünf Abenden in der Woche und täglichen Proben nicht nur ſehr anſtrengend, ſondern es war auch an ein wirkliches Arbeiten an ſich ſelber nicht zu denken. Und dies war für die junge Darſtellerin das Schlimmſte. Da konnte der ebenſo geniale wie einſichtige Dirigent immer wieder nur auf Bayreuth vertröſten.

Und eines Tages ſchrieb er an Coſima Wagner. Muſikaliſch muſterhaft vorbereitet — und doch mit Herzklopfen — ſtand ſie 1897 zum erſten Male in der Villa Wahnfried dieſer einmaligen Frau gegenüber. Die Partie der „Kundry" ſollte durchgenommen und erarbeitet werden. Unvergleichlich, wie Coſima Wagner die junge Sängerin in den Geiſt der Darſtellung einführte! Wie ſie mit einem Blick die Pſyche der Lernenden erfaßte und von dieſem Eigenſten aus die ganze Partie zu überzeugendem Sinn innerhalb des ganzen Werkes entwickelte und emporführte! So wurde die Darſtellerin nicht in ihrem Weſen vergewaltigt und doch mit dem vom Meiſter unbedingt geforderten Stil ſo vertraut, daß ſpäter alles natürlich kam. Bis zu ſolcher Vollendung in der Verſchmelzung war gewiß ein weiter Weg, und viele Bühnenproben, bei denen Frau Coſima wieder in allem die Führung hatte und ſelbſt agierte, fügten moſaikartig das in den Einzelſtudien Gewonnene zum ganzen Bilde. So wuchs die „Iſolde", ſo die übrigen Partien, bis Anna Bahr-Mildenburg die vollendete Wagnerſängerin wurde, als die ſie die muſikaliſche Welt kennen und lieben gelernt hat.

1898 kam ſie an die Wiener Hofoper; 1909 vermählte ſie ſich mit dem Dichter Hermann Bahr. 1921 wurde ſie als Profeſſor an die Akademie der Tonkunſt zu München berufen, 1923 an die Muſikhochſchule in Wien.

Hatte Coſima Wagner bei allen Bühnenproben den Leitſatz aufgeſtellt „Im Ausdruck liegt die Kraft, nicht in der Stärke eines Tones", womit ſie einerſeits einer Überanſtrengung der Stimmen vorbeugen wollte, indem ſie gleichzeitig auf die hervorragende Akuſtik des Feſtſpielhauſes hinweiſen konnte, andererſeits die Sänger immer wieder auf das Erfaſſen von innen her hinlenkte, ſo beherzigt dies Anna Bahr-Mildenburg heute noch in ihren dramatiſchen Kurſen. Und beſonderen Wert legt ſie darauf, daß jede Bewegung entſprechend der gegebenen Situation unmittelbar aus dem Leben genommen wird. Wer einmal dieſe Kurſe miterlebt hat, wird ſich dem Zauber dieſer genialen Frau und ihrer bis ins Kleinſte konzentrierten Arbeitsweiſe nicht entziehen können. Staunenswert vor allem die unerhörte Friſche und Körperdiſziplin, mit der ſie ihren Schülern auch heute noch alles vormacht, ja auch techniſch ſchwierige Körperübungen meiſtert! Ich habe erlebt, wie ſie von 8—1 Uhr ununterbrochen unterrichtete, ohne eine Pauſe zu machen oder etwas zu ſich zu nehmen; wie ſie dann nach

einer kurzen Mahlzeit bereits wieder anderen Schülern Unterweisungen gab. Pause ist für sie etwas Lebenlähmendes; nur in der Arbeit ist sie ganz glücklich, ganz Mensch.

Wer aber glauben sollte, sie sei nur einseitig auf die Wagnersche Kunst eingestellt, wird überrascht sein, sie mit der gleichen Einfühlungskraft in den Werken anderer Meister heimisch zu finden. Und wer je eine Spielleitung von ihr erlebt hat wie z. B. die von Ermanno Wolf-Ferraris köstlichem Einakter „Susannes Geheimnis" in Salzburg 1941, der wird verstehen, daß Wolf-Ferrari dazu sagen konnte: „Es gibt also noch Regisseure!" — —

So hat diese vielseitige Frau im Sinne des Wagnerwortes „An Einem lernt man, was man dann auf Alles überträgt" ihre hohen Fähigkeiten bis zum Höchstmaß entwickelt, sodaß ihre 1942 wieder erfolgte Berufung an die Wiener Akademie als wohlverdiente Krönung ihrer Lehrtätigkeit anzusehen ist. Danken wir ihr, daß sie in unermüdlichem Opfersinn uns heute noch den großen Stil vermittelt, und wünschen wir ihr, daß sie noch viele Jahre in Rüstigkeit diesem hohen Dienst an der Kunst erhalten bleibe! — —

Ein Lied-Autograf von Josef Haydn.

Von Adolf Sandberger, München.

In Polen gepflogene Nachforschungen zum „unbekannten Haydn" ließen mich in der Staatsbibliothek Krakau zwar auf kein unbekanntes Lied Josef Haydns stoßen, das hier zu erwähnende gehört, vielmehr zu den bekanntesten — wohl aber auf dessen fast ganz unbekanntes Autograf, dessen Kenntnis den bisherigen Herausgebern hätte nützlich sein können. Dank der freundlichen Vermittlung des Herrn Generalgouverneurs Dr. Frank, eines meiner früheren Hörer, ließ mir die Direktion genannter Bibliothek ein Foto des Stückes anfertigen, dessen Wiedergabe nachstehend erfolgt. Der besagten Direktion darf ich auch an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichen Dank zum Ausdruck bringen.

Am 20. Juli 1801 niedergeschrieben, zählt unser Lied zu den Spätlingen des Haydnschen Schaffens. In der sogenannten Gesamtausgabe seiner Werke (Serie 20, Band I) meint Max Friedländer [Jd.] irrtümlich — und auch der unvergleichlich höher zu bewertende Ludwig Landshoff [Jd.] ist später demselben Irrtum verfallen —, der Originaltext des Gesanges sei ein italienisches Poem, weil im Erstdruck (in „Oeuvres de J. Haydn, Cahier VIII, XV Airs et Chansons" u. s. f., Leipzig, Breitkopf & Härtel 1803) sich, und zwar über dem deutschen Text, italienischer vorfindet. Daß italienisch nicht die Sprache des Originaltextes ist, bezeugt unser Autograf. Den Dichter des harmlosen Poems konnte ich leider noch nicht feststellen. In Anbetracht des Originaltextes wirkt die italienische Fassung auch zweifelsfrei als eine Übersetzung. Die Ausgaben nach 1803 weisen diesen italienischen Text außer bei Landshoff auch nicht mehr auf.

Zur Charakteristik des Stückes lesen wir in der sogenannten Gesamtausgabe richtig (S. XVI): „Eine Kostbarkeit, seit mehr als 100 Jahren eines der bekanntesten Lieder des Meisters, in seiner Anmut förmlich innere Zufriedenheit atmend".

Bekanntlich haben sich Forkel (Almanach 1783, abgedruckt Cramer, Magazin 1783, I, 456) und Reichard (Almanach 1796) kritisch zu Haydns Liedern geäußert und auch der hochverdiente Pohl (Biografie II, 361) meint, in der Entwicklung des Liedes spiele Haydn eine untergeordnete Rolle. Da und dort findet man dazu in der Literatur die seltsame Begründung, daß es mit Haydns allgemeiner Bildung schlecht bestellt gewesen sei und er insbesondere die zeitgenössische Dichtung nicht gekannt habe. Der erste Vorwurf widerlegt sich durch das Verzeichnis, das wir von Haydns literarischer Bibliothek überkamen; der zweite durch die Feststellung, daß Haydn immerhin Lieder von Hagedorn, Weiße, Jakobi, Bürger, Gleim, Gellert, Schubart (aber auch Shakespeares Lear zweifelsfrei) komponiert hat. Daß kein beglaubigter Text von Goethe aufgewiesen werden kann, obwohl Komponist und Dichter (Haydn 1732—1809, Goethe 1749—1832) Jahrzehnte lang nebeneinander schufen, mag allerdings befremden. Daß aber der Komponist dennoch Dichtungen seines großen Zeitgenossen kannte, beweist seine (leider bis zur Stunde noch nicht wieder aufgefundene) Musik zu „Götz von Berlichingen". Die Echtheit eines der Lieder aus „Wilhelm Meister", das sich unter Haydns Namen in einer


notes composées et ecrites de la main de Hayden
Andante
Joseph Haydn
1801
Nuty pisane ręką Haydena



Handſchrift der Wiener Nationalbibliothek findet („Heiß' mich nicht reden"), wird von Bodſtiber (Biografie III, 328) m. E. mit Grund bezweifelt.

Vorläufig findet ſich das aufſchlußreichſte, was wir über Haydns Lieder beſitzen, bei Irene Pollak-Schlaffenberg „Die Wiener Liedmuſik von 1778 bis 1789" (Beihefte S. IV bis V) und in Landshoffs Vorwort zu den „engliſchen Kanzonetten" (München 1924). Das letzte Wort in der Angelegenheit iſt allerdings noch nicht geſprochen.

Wir laſſen als Beilage das „Kleine Haus" in Übertragung folgen, mit Zuſätzen dynamiſcher und agogiſcher Art von der Hand des Schreibers dieſer Zeilen, die anzunehmen oder abzulehnen jedermann freiſteht. Wie unſer Foto zeigt, hat Haydn wieder einmal verſchmäht, in dieſem Betracht irgendwelche Vorſchriften zu machen.

Unſer Autograf gehört, laut Mitteilung der Krakauer Staatsbibliothek zu den Beſtänden des Czartoryskiſchen Muſeums und wurde ſchon einmal 1937 von W. Hordynski in der Tageszeitung „Polska Zachonia" vom 14. Februar kurz beſchrieben. Eine Überſetzung dieſer Ausführungen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Bibliothekars Dr. Brozvska in Warſchau:

„. . . In der Bibliothek des Fürſten Czartoryski befindet ſich ein Muſikautograph von Joſef Haydn, das dem Eitner (Biographiſch-bibliographiſches Quellen-Lexikon der Muſiker- und Muſikgelehrten) unbekannt iſt. Das Autograph befindet ſich in der Handſchrift Nr. 2846 auf S. 89/90, iſt geſchrieben auf einem Blatt im Format 32,3×22 cm. Der Handſchriftenband beſteht aus lauter Autographen bekannter Perſonen, vorwiegend aus eigenhändig geſchriebenen Briefen, die die Fürſtin Iſabella Czartoryska geſammelt hat. Das Blatt mit der Handſchrift Haydns iſt auf einer Karte des Bandes aufgeklebt und beſitzt oberhalb der Noten ein Lackſiegel mit den Buchſtaben „J. H.", die Aufſchrift mit der Hand des Komponiſten „Joſeph Haydn den 20ten July 1801" und darunter die Noten mit Text des Liedes: „Ein kleines Haus". Der muſikaliſche Text iſt identiſch mit der Ausgabe des Liedes in der Sammlung „Haydns: Kanzonetten und Lieder für eine Singſtimme mit Klavier" herausgegeben durch L. Landshoff im J. 1931 bei Peters in Leipzig. Nur an drei Stellen befinden ſich geringe Abweichungen in der Klavierbegleitung. Dagegen ſind Unterſchiede im Texte. Das Lied iſt eine Überſetzung aus dem Italieniſchen des Gedichtes, das mit den Worten: „un tetto umil" beginnt (sic!). In der Ausgabe Landshoffs iſt der italieniſche und der deutſche Text, in neuer Bearbeitung von Franz Heßl, abgedruckt; im Autograph iſt nur der deutſche Text. Nachſtehend wird der Text Haydns mit Abweichungen der Bearbeitung Heßls in Klammern angegeben" (deſſen Wiedergabe ſich hier, ſiehe oben, erübrigt. S.).

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Hochflut der Berliner Konzertveranſtaltungen hält an. Wilhelm Furtwängler, der ſeine Konzertreihe mit *Bruckner* begann, iſt dazu übergegangen, jede Veranſtaltung zu vervierfachen mit Vor- und Hauptaufführung, ſowie zwei Wiederholungen an den nachfolgenden Abenden. Ein Ereignis bedeutete ſeine Wiedergabe einer uraufgeführten Sinfonie von *Gerhard Frommel,* dem Kompoſitionslehrer der Frankfurter Muſikhochſchule. Seine E-dur-Sinfonie Werk 13 ſteht auf dem Boden der Tradition, das weiträumige erſte Thema ſcheint an Bruckner anzuknüpfen. Die perſönliche Ausſage iſt nicht immer überzeugend, am zwingendſten in dem rhythmiſch intereſſanten, ſynkopierten Scherzo. Die Inſtrumentation iſt feſſelnd, wenn auch nicht immer frei von der Gefahr klanglicher Überſteigerung. Das Ganze iſt flüſſig und gekonnt. Das Fehlen des langſamen Satzes fällt auf. Iſt die Vernachläſſigung dieſes wichtigen Beſtandteils des ſinfoniſchen Schaffens als Zeiterſcheinung aufzufaſſen — aus Scheu vor den künſtleriſchen Anforderungen, die gerade die Abfaſſung langſamer Sätze an die ſchöpferiſche Perſönlichkeit ſtellt?

Außer dieſer Neuheit, für die Wilhelm Furtwängler ſein einzigartiges Können einſetzte, gab es im Berliner Muſikleben manche Erſt- und Uraufführung wie die bisher noch unbekannte, 1919 entſtandene „Hymne an Rom" von *Puccini,* die der hochverdiente Erich Orthmann in einem feſtlichen Konzert der Volksoper zu Gehör brachte. Die kleine, gefällige Melodie in leichteſter Eingänglichkeit entſpricht in erſter Hinſicht einem zweckbetonten Bedürfnis. Eine weitere Neuheit war die „Symphoniſche Ode" von *Francesco Ciléa* voll klanglicher und ſtimmungsmäßiger Reize. —

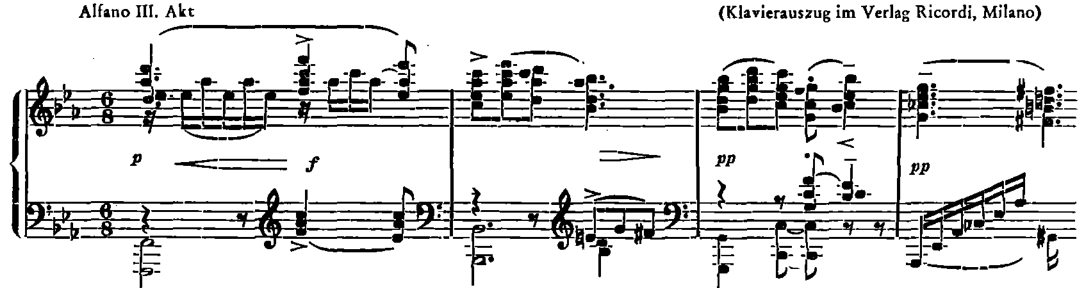
Als Erstaufführung für Berlin darf die Wiedergabe eines 1926 verfaßten Konzertes für Flöte und Orchester von *Joh. Nep. David* gelten, das von Prof. Scheck in der Konzertreihe der Musikhochschule unter der gediegenen Leitung von Fritz Stein meisterhaft vorgetragen wurde. Das ausgedehnte Werk ist ein hochinteressantes Glied in der künstlerischen Entwicklung Davids, dessen heutiger Stil weniger in der Wahl einfacher diatonischer Themen als vielmehr in der mitunter kühnen, polyphonen Durchführung angebahnt wird. — Ebenfalls dem Leipziger Stilkreis gehört *S. W. Müller* an, dessen gefälliges, unproblematisch-dankbares und sorgsam gearbeitetes Klarinettentrio neben Werken von *Franz Flößner* und *Richard Rößler* uraufgeführt wurde dank der uneigennützigen Initiative des famosen Dahlke-Trios. — Siegfried Schultze, dieser ganz ausgezeichnete und ehrgeizige Pianist, brachte ein an Vorzügen reiches, thematisch klares und dramatisch bewegtes Klavierkonzert von *Harald Genzmer* zur Erstaufführung unter Leitung des überlegen und sicher dirigierenden Dr. Helmuth Thierfelder.

Außer der wohlgelungenen Erstaufführung der „Arabella" in der gekürzten Münchner Fassung mit Hans Hartlebs Regie und Erich Orthmanns Interpretationskunst sind zwei wichtige Ereignisse der Berliner Bühnentätigkeit hervorzuheben.

Deutsche Erstaufführung: Alfanos „Don Juan de Manara".

Franco Alfano, der geachtete Opernkomponist und Vollender von *Puccinis* „Turandot", bietet in seiner neuen, 1941 in Florenz uraufgeführten Oper eine neue Vertonung des „Don Juan"-Stoffes, dramatisiert von Ettore Moschino. Diesmal zeigt sich der Held als reuiger Sünder, dem durch ein reines Frauenherz Erlösung beschieden ist. Der im Grunde undramatischen Passivität des Selbstanklägers steht die Aktivität der Vannina gegenüber, die in Don Juan den Mörder ihres Bruders sucht, aber von neuen Verführungskünsten bezwungen plötzlich den Weg zu aufopfernder Liebe findet. Der psychologisch etwas kühne Umschwung gewinnt dadurch an Glaubwürdigkeit, daß Vannina als korsisches Naturkind zu gelten hat, das nichts als Haß und Liebe kennt. Die religiöse Breite der Gefühlshandlung, die durch den Gurnemanz-Typ eines salbungsvollen Schloßverwalters erweitert wird, gipfelt mit der mystischen Vereinigung der Liebenden vor einem Riesencrucifix in der Schloßkapelle, während die wütende Menge das Schloß in Brand setzt. Dieser dichterischen Vorlage gemäß muß sich die Vertonung vorwiegend als „lyrisches Theater" präsentieren, das selbst die Härte der dramatisch eingesetzten, musikalisch ausgezeichneten Chöre mildert. Alfano steht auf dem Boden italienischer Tradition, die er zwanglos durch gesteigerten melodischen und harmonischen Ausdruck bereichert. Vielfältigkeit wechselnder Chromatik, gelungene Instrumentalcharakteristik, schwelgerische Linien der gesanglich dankbaren Themen in einzelnen Nummern voller Geschlossenheit geben der etwas weichen, gefühlsseligen Vertonung das Gepräge. Knüpft Don Juans Gebet in der Kapelle entfernt an Puccini an (siehe Notenbeispiel), so ist anderen Partien eine gewisse Hoheit und Reinheit des Empfindens keineswegs abzusprechen. Stilvoll war Wilhelm Rodes Inszenierung im Farbenrausch von Benno von Arents Bühnenbildern. Unter Artur Rothers gediegener Leitung verdient das hervorragende Liebespaar Bertha Stetzler und Henk Noort höchste Anerkennung.

Alfano III. Akt (Klavierauszug im Verlag Ricordi, Milano)



Brandts-Buys: „Die Schneider von Schönau" Erstaufführung der Staatsoper.

Die lustigen „Schneider von Schönau" hätten bei unserem Bedarf an komischen Opern längst eine führende Stellung im Opernspielplan verdient, anstatt seit der 1916 erfolgten Uraufführung nur sporadisch auf der deutschen Bühne zu erscheinen. Das erfolgreichste Werk des Holländers *Brandts-Buys,* der 1933 in der deutschen Wahlheimat verstarb, bewährte sich abermals nach jahrzehntelanger Vernachlässigung in Berlin bei der Erstaufführung der Staatsoper. Mit großem Vergnügen nahm das Publikum die heitere Fabel von den drei Schneidern entgegen, die bei ihrer Bewerbung um die Gunst einer reichen Witwe von einem Handwerksburschen geprellt werden, nachdem sie um die Wette

gerungen, genäht und Blindekuh gespielt haben. Die Musik gehört zu jenen nie veraltenden Werten, die in gefälliger Melodik, aparter Harmonie und fesselnder Instrumentation unvergängliche Jugend offenbaren. Von vorbildlicher Bedeutung ist das Tempo des musikalischen Ablaufes, das ständig wechselnd in knappen Nummern eine überraschende Fülle der Gedanken auf den Zeitraum von zwei Stunden zusammendrängt. Und wie treffend mit sparsamsten Mitteln ist die Charakteristik, wie flüssig das Ineinandergreifen verschiedenster Formen in einem Stil, der den Typ der Konversationsoper stark gefühlsmäßig und echt humorvoll vertieft! In seiner gewandten und einfallsreichen Inszenierung führte Wolf Völker den Hörer von einem Höhepunkt zum andern, Berthold Adolph stellte gediegene, naturwahre und buntfarbige Bühnenbilder. Ein neuer Name auch in der musikalischen Leitung: Hans Lenzer zeigte sich im allgemeinen umsichtig und verläßlich. Mit berückender Kunstentfaltung spielte Hilde Scheppan die Witwe, ihr Partner Erich Witte empfahl sich durch einen angenehmen, beweglichen Tenor, Eugen Fuchs, Josef Greindl führten gepflegte Stimmen ins Treffen, und für den Heiterkeitserfolg der drei Schneider sorgte das bewährte Lustspielensemble Erich Zimmermann, Gustav Rödin, Karl August Neumann. Das Publikum jubelte.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Des 70jährigen Meisters *Siegmund von Hausegger* gedachte man im 2. Gürzenichkonzert, das die als „Aufklänge" bezeichneten Variationen über Reichardts „Schlaf, Kindlein, schlaf" zum schönen Erlebnis und den Beifall zu einer Kundgebung für den aufrechten, in schweren Zeiten deutscher Kulturnot erprobten Mann und Künstler werden ließ. Von gegensätzlicher Art ist die klangschwelgerische Musik in *Respighis* concerto gregoriano, dessen virtuosen Geigensolopart Lilia d'Albore-Berlin im Sinne ihres verstorbenen Landsmannes nachgestaltete. GMD Prof. Eugen Papst beschloß den Abend mit einer stilreinen Wiedergabe der *Beethoven*schen Pastorale. Das 3. Konzert dieser Reihe bot *Richard Straußens* einst vielgeschmähtes „Heldenleben", dessen subtile Feinheiten der Partitur durch Dirigent und Orchester in helles Licht gerückt wurden. In dem jungen Berliner Pianisten Karl Seemann stellte sich in *Mozarts* Es-dur-Konzert ein aussichtsreicher Vertreter des besten Nachwuchses vor. Papst leitete auch eines derjenigen Konzerte, welche die 14tägige Kulturveranstaltungsreihe der Hitlerjugend umrahmte. Er bot mit dem Meistersingervorspiel den gewichtigen Auftakt der Feiern, dem eine Festrede Hermann Ungers über „Wagners deutsche Sendung" folgte. Ein Abend mit dem Orchester einer hiesigen Wehrmachtsgruppe, das als Ausklang der Tage galt, bot dem jungen, an der Musikhochschule von Professor Zitzmann herangebildeten Geiger Günter Krone Gelegenheit, sein reifes Können und echtes Musikantentum an *Beethovens* Konzert zu beweisen. Im vollbesetzten Gürzenichsaal erschien der Werkchor der Dynamit AG Troisdorf, um in seinem ersten Jubiläumskonzert u. a. eine Reihe von Chören vorzutragen, die dem Verein von den Komponisten als Festgabe zugedacht waren, so *Lemachers* „Einem Helden", *Ungers* „Chor der toten Soldaten", *Siegls* „Sonnen-Motette", *Trunks* „Lilien" und „Sommer", *Othegravens* „Anruf", die alle unter MD Schell klangscharf und rhythmisch prägnant vorstudiert waren und diese zu den besten Sängerschaften des Reiches zählende Vereinigung auf dem Höhepunkt ihres Könnens zeigte. Der Kölner Kammerchor unter Feger warb für Chor- und Liedwerke Kölner Komponisten, so von *Lemacher, Albert Schneider, H. Unger,* außerdem solche von dem im Osten gefallenen *Bräutigam* und *Bresgen.* Der Bachverein nahm seine selbstgewählte schöne Aufgabe, das *Bach*sche Kantatenwerk lückenlos darzubieten, wieder auf und bot mit der Kantate „Es erhub sich ein Streit", „Ein feste Burg" und „Gott soll allein" unter Hans Hulverscheidt, der von tüchtigen einheimischen Kräften unterstützt wurde, ausgezeichnete Leistungen. Reichen Zuspruch fand auch das von „Kraft durch Freude" veranstaltete Konzert Gerhard Hüschs mit Gesängen Yrjö Kilpinens, der diesen als Begleiter selbst der beste Anwalt war, wie auch Hüsch sich wieder als meisterlicher Gestalter bewährte. Den stärksten Nachhall fanden wieder die auf finnische Texte gesetzten Lieder des Gastes, der ja s. Zt. vom Kölner Tonkünstlerverein aus seinen Weg mit Hüsch an die Öffentlichkeit nahm. Im 1. Meisterkonzert hörten wir neben dem bekannten Cellisten Cassado die junge dänische Pianistin France Ellegaard als vollendete Chopinspielerin, im 1. Konzert junger Künstler die hochbegabte Düsseldorfer Sopranistin Ruth Heuser, die vortreffliche Duisburger Geigerin Hanna Endendijk und die Duisburger Begleiterin Edith Pfeiler. Im Rahmen eines eigenen Abends erwies sich der Bonner Konzertmeister Otto Kirchenmaier als hervorragender Musiker, der sich auch an das eminent schwierige Konzert *Dohnanyis* heranwagen durfte. Im Hochschulkonzert hörte man *Karl Hasses* an-



Hausegger-Plakette der Stadt München

erstmals verliehen an den Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Die zum 70. Geburtstag von Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger von der Stadt München gestiftete Plakette wird alljährlich in der Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung einer um das Münchener Musikleben verdienten Persönlichkeit verliehen.



Gräfin (Viorica Ursuleac)



Olivier (Hans Hotter), Flamand (Horst Taubmann), La Roche (Georg Hann)

Zwei Bühnenbilder zu Richard Strauß „Capriccio"

Uraufführung in der Bayerischen Staatsoper zu München

ſpruchsvolle „Romantiſche Suite", *Julius Weismanns* „Spaziergang", beides von Prof. Hans Haaß ausgefeilt wiedergegeben, dazu mit Prof. Beerwald die *Brahms*ſche G-dur-Sonate in ſtilreiner Interpretation. Rumäniſche Kammermuſik ließen der Pianiſt Filionescu und der Geiger Sandu Albu hören, darunter *Enescus* Sarabande und Pavane und *Ciorteas* lebendigen Siebenbürgiſchen Tanz. Im 2. Meiſterkonzert trug Walter Gieſeking neben *Beethoven, Schumanns* fis-moll-Sonate, klanglich vollendet, wenn auch nicht ganz ohne gedächtnismäßige Störung vor.

Zu *Philipp Jarnachs* 50. Geburtstag hatte die Geſellſchaft für neue Muſik eine Morgenfeier vorbereitet, die u. a. ſein rühmlichſt bekanntes Streichquintett, dazu die neue Cello-Sonatine, Volkslieder mit Streichquartett, Lieder und das neue Klavier-„Tagebuch aus Amrum" enthielt und dem als Pianiſt meiſterlich mitwirkenden Komponiſten (dem Prof. Kunkel mit ſeinem Quartett, dazu Adelheid Holz als Sängerin und Beatrice Reichert als Celliſtin wertvolle Helferdienſte leiſteten) lebhaften Beifall einbrachte.

Im Opernhauſe erlebten wir die Neueinſtudierung des *Verdi*ſchen „Troubadour" mit Adelheid Wollgarten und Rud. Freſe in den beiden Hauptrollen als glänzende Vertreter, dazu Bormanns lebensvoller Regie, Walter Gondolfs ſparſamer und doch wirkſamer Dekoration und Günter Wands überlegener muſikaliſcher Leitung.

Auf Veranlaſſung des Reichsſtatthalters Baldur von Schirach gaſtierte die Wiener Staatsoper (der in Kürze auch das Burgtheater folgen wird) in Köln, um den Bewohnern dieſer Stadt ſeine Anerkennung für die vorbildliche Haltung während der letzten ſchweren Fliegerangriffe auszudrücken. Seine Grüße beſtellte Generalkulturreferent Thomas, und den Dank Kölns ſprach Oberbürgermeiſter Dr. Peter Winkelnkemper aus, der ein Gegengaſtſpiel der Kölner Oper in Wien in Ausſicht ſtellte. Hofrat Prof. Dr. Joſeph Gregor gab in einem einleitenden Vortrage ein umfaſſendes Bild der Wiener Theatergeſchichte von den erſten Bauern- und Myſterienſpielen bis zur Entſtehung der Staatsoper, in der noch Adolf Hitler ſeine erſten künſtleriſchen Eindrücke erfuhr. Unter Anton Pauliks Leitung bot dann das Ballett der Wiener Staatsoper *Reſpighis* „Alte italieniſche Tänze" und Arien in ſtreng ſtiliſierender Nachſchöpfung, *de Fallas* „Dreiſpitz" und eine Pantomime nach *Neſtroys* „Talisman", genannt „Titus Feuerfuchs" auf Johann Straußſche Weiſen. Die Einſtudierung beſorgte die von ihrer Kölner Tätigkeit her beſtens bekannte Erika Hanka. Den hier gezeigten hohen Leiſtungen reihten ſich würdig diejenigen der Staatsoper ſelbſt an, die *Händels* Meiſteroper „Rodelinde" mit erſten Kräften (Rethy, Poell, Dermota, Kunz und Marta Rohs) unter Leopold Ludwigs überlegener muſikaliſcher und Fritz Schuhs ſtilreiner ſzeniſcher Leitung wiedergab. Herta Böhm beſchwor in Bild und Koſtüm mit Glück den Geiſt der alten Borckoper Wiens. Das, für die dortige Redoute im Kammerſtil eingerichtete Werk büßte im großen Raum der Kölner Oper nichts von ſeiner tiefen Wirkung ein. Mit einem Abend „Das Wiener Lied" verabſchiedeten ſich die Gäſte. Hierbei ſang Dermota mit weichgetöntem Tenor und Marta Rohs mit einem, auch die Altlage beherrſchenden Sopran Proben aus dem Schaffen in Wien wirkender Meiſter von *Beethoven* über *Schubert, Brahms* und *Wolf* bis *Richard Strauß*. Die Künſtler, von Leopold Ludwig anſchmiegſam begleitet, fanden ein zahlreiches und dankbares Auditorium.

Muſik in Leipzig.

Von Willy Stark, Leipzig.

Alljährlich veranſtaltet das Städtiſche Kulturamt eine *Bach*-Feier. Der hohe Leiſtungsſtand gerade auf dem Sektor dieſer großen, als hohes Erbe überkommenen Tradition dokumentierte ſich auch in der diesjährigen Bach-Feier. An drei Tagen erklangen in mehreren Veranſtaltungen Vokal- und Inſtrumentalwerke des großen Thomaskantors, die in alljährlichen Wiederaufführungen längſt einer anſehnlich großen Kunſtgemeinde zum feſten Beſitz geworden ſind. Der Hauptteil der Aufführungen war Thomaskantor Prof. Günther Ramin zugefallen. Die Thomaner und das Stadt- und Gewandhausorcheſter brachten, gleich vollendet im choriſchen wie im inſtrumentalen Teil durchgeführt, unter ſeiner Leitung die Johannispaſſion zu Gehör. Weit entfernt, ſich an bloße trockene Hiſtorik zu verlieren und dennoch unbeirrbar ſicher in der Wahrung der ſtiliſtiſchen Haltung und wohlüberlegt im werkgetreuen Einſatz der aufführungspraktiſchen Dinge — ſo z. B. trotz der Verwendung des Cembalos die Laute der Baßarie „Betrachte, meine Seel" vorbehaltend — iſt Ramins Bach-Darſtellung dank ſeiner blutvollen Muſikernatur lebensvoll und zeitnah. In einer, dem Motetten- und Orgelſchaffen gewidmeten Motette der Thomaner hörte man glanzvoll geſungen den Doppelchor „Fürchte dich nicht" und vom Thomasorganiſten H. Heintze virtuos geſpielt zwei große Orgelwerke. Weiterhin verdankte man den Thomanern die Aufführung der ſelten zu hörenden Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben". Es handelt ſich dabei um eine mit reifſter Meiſterſchaft in neuer liturgiſcher

Sinngebung für die Leipziger Praxis umgearbeitete Jugendarbeit Bachs aus seiner Weimarer Zeit. Das instrumentale Hauptstück der Feier waren die sechs Brandenburgischen Konzerte. Leipzig gehört ja zu den wenigen Städten, wo dieser gesamte Zyklus alljährlich erklingt und nun schon so fester Besitz aller Musikfreunde geworden ist, daß es sich als notwendig erwies, die beiden Konzerte vom Kammermusiksaal in den großen Gewandhaussaal zu verlegen. Aber man blieb erfreulicherweise dennoch bei der kleinen historischen Besetzung. Ein kleines, ganz erlesenes Ensemble, das mit heimischen und auswärtigen Spezialisten an den Pulten der Originalinstrumente besetzt war, bot die Konzerte in delikatem Musizieren voll höchster Klangkultur und mustergültiger Spieldisziplin dar, einige Konzerte wurden in rein solistischer Besetzung wiedergegeben. Wechselseitig hatten dabei Walther Davisson und Günther Ramin die Leitung inne, und zwar altem historischen Brauche entsprechend jener als Prinzipalviolinist, dieser als Maestro al Cembalo von ihren Instrumenten aus führend. Ein Erlebnis ganz besonderer Art war es, als Ramin die Goldberg-Variationen „denen Kennern und Liebhabern", denen sie ja Bach zugedacht hat, „zur Gemüths-Ergetzung" im kerzenschimmernden Barocksaal des Gohliser Schlößchens darbot. Sein Vortrag gerade dieses Monumentalwerkes ist in der Klarheit der Linienführung, dem Einsatz der klanglichen Mittel im abgewogenen Wechsel der Manuale und Register, in der geistigen Durchdringung und zwingenden Verlebendigung dieser wunderbaren Metamorphose eines Ostinato-Themas einzigartig. Als spezieller Schaffensausschnitt des Gesamtwerkes Bachs gliederten sich drei Abende der Bach-Feier würdig ein, in denen Kurt Stiehler und Hugo Steurer sämtliche Violin-Klavier-Sonaten und Sonaten und Partiten für Violine allein vortrugen — eine ganz bewundernswerte Leistung.

Aus der eben gewürdigten umfänglichen Arbeit der Thomaner ist noch eine Uraufführung im Rahmen der Motetten zu nennen. Von dem z. Zt. auf Wehrmachtsurlaub befindlichen Thomas-Organisten *Hans Heintze,* der sich dabei im Vortrag Regerscher Orgelwerke wieder als ein Meister seines Instruments erwies, brachte Günther Ramin neben dem eigenartigen, schon früher gehörten „Wessobrunner Gebet" von *Wilhelm Weißmann* eine Motette „Danach sahe ich" zur Uraufführung. Eine liturgisch-hymnisch rezitierende Solostimme ist dabei einem bald schlicht homophon, bald ausladend polyphon geführtem Chorsatz gegenübergestellt. Kirchentonartliche Harmonik, gelegentlich ausmalende Wortdeutung, liturgische Strenge in der melodischen Haltung sind Kennzeichen dieser Musik, der es gelingt das Visionäre des der Offenbarung entnommenen Textes durch eigentönige Klanggebung zum Ausdruck zu bringen.

Seine Winterspielzeit eröffnete das Gewandhaus mit einem klassischen Abend, Abendroth bot dabei eine klare, durchsichtige Wiedergabe der h-moll-Suite von *Bach* (Soloflöte virtuos geblasen von Erich List) und eine „Eroica"-Aufführung von faszinierender Wirkungskraft, Walther Bohle spielte *Schumanns* a-moll-Klavierkonzert mit echt romantischer Musizierleidenschaft. Im zweiten Konzert stand neben *Schuberts* „Unvollendeter" das auch heute noch in seiner Kühnheit erstaunliche überdimensionale Violinkonzert *Regers,* für das man in Georg Kulenkampff einen idealen Mittler gewonnen hatte. Dann standen wieder die Thomaner als Gäste auf dem Gewandhauspodium, die unter der impulsiven Leitung Günther Ramins mit Anna Maria Augenstein als sehr sauber singender Sopranistin *Händels* beschwingt konzertierenden Psalm „Laudate pueri" in sehr geschliffener Wiedergabe boten, während Walter Davisson sich mit *Mozarts* D-dur-Violinkonzert viel Erfolg erspielte und Abendroth mit festlich glänzender Musizierpracht *Mozarts* Linzer C-dur-Symphonie bot. Die erste Gewandhaus-Neuheit dieses Winters brachte das vierte Konzert, in dem Abendroth außer dem mitreißend gespielten „Don Juan" von *Richard Strauß* und einer sehr spritzig wiedergegebenen *Rossini*-Ouvertüre eine „Konzertante Sinfonie für Klavier und Orchester" von *Hermann Ambrosius* mit dem Komponisten am Klavier herausbrachte. Wie der Titel besagen will, steht dieses Werk zwischen den Gattungen Konzert und Sinfonie, der Solopart ist nicht eigentlich dominierend konzertant, gibt nur gelegentlich die Impulse zur sinfonisch thematischen Arbeit. In der stilistischen Haltung schließt sich das viersätzige Werk an das Klangideal der Nachromantik an. Ein balladeskes Thema, auf das das Finale wieder zurückgreift, bestreitet in triebkräftiger Weise die überlegene satztechnische Arbeit, zerfließend in seinem Stimmungsmosaik erscheint der langsame, sehr einheitlich und geschlossen dagegen der dritte Satz. Die Instrumentierung, besonders die brucknerische Bläserpracht, verrät in allen Takten den Könner. Das Werk fand lebhaft zustimmende Aufnahme.

An sonstigen Orchesterkonzerten gab es einen Abend des Gewandhauskammerorchesters unter Paul Schmitz und ein Sinfoniekonzert der Prager Philharmoniker unter Joseph Keilberth, beides Veranstaltungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Ein *Händel*sches Concerto grosso, *Haydns* concertante Sinfonie, die Erstfassung der *Mozart*schen g-moll-Sinfonie und *Graeners* „Flöte von Sanssouci" bildeten das eine, *Regers* Hiller-Variationen und das von Max Strub herrlich gespielte *Beethoven*-Konzert das andere der beiden Programme.

Die Kammermusiken bestritten das tüchtige Boche-Trio mit *Brahms,* das ganz hervorragende Weitzmann-Trio mit sämtlichen *Beethoven-*

Trios, eine unter Führung von Walter Davisson stehende Spielvereinigung von Lehrkräften der Hochschule mit dem *Schubert*-Oktett und dem *Beethoven*-Septett. Die erste Gewandhauskammermusik (Stiehler-Quartett) brachte neben *Haydn* und *Dvořák* als Neuheit ein feingearbeitetes Septett, in dem sich der Leipziger Otto Wittenbecher den Tendenzen unsrer Zeit gegenüber nicht verschlossen zeigt. Schließlich sind die Aufführung der „Kunst der Fuge" in der zweiklavierigen Bearbeitung von Schwebsch durch Anton Rohden und Josef Langer, ein Chorkonzert der Neuen Leipziger Singakademie, in dem Otto Didam auch die satztechnisch meisterliche Chorschöpfung „Bestimmung" von *Wilhelm Weismann* uraufführte und Klavierabende von Rud. Fischer (*Brahms*-Sonaten) und Taras Mykyscha (*Chopin* und *Liszt*) nennenswert.

Musik in München.

Von Anton Würz, München.

Noch lebhafter fast als in den ersten Kriegsjahren hat in diesem Herbst die Konzertzeit mit einer Fülle von Veranstaltungen eingesetzt. Unmöglich, all die Klavier- und Liederabende, all die guten Bemühungen junger aufstrebender Künstler hier zu nennen oder gar zu würdigen, mit denen sich der Kunstbetrachter jetzt Tag für Tag zu beschäftigen hat. Wichtiger ist die Feststellung des Eindrucks, daß sich trotz der belasteten äußeren Lebensbedingungen, trotz den Reiseschwierigkeiten, trotz dem Mangel an ruhiger, sicherer Freizeit für die Vorbereitung bestimmter Leistungen usw. in keiner Weise ein Ermatten des Tatenwillens und der inneren Spannkraft der Künstler erkennen läßt. Ohne daß man sie dazu erst mahnen muß, sind sich die deutschen Musiker ganz klar darüber, daß sie, wenn je, eben jetzt mit jeder Leistung nicht nur ihr eigenes Künstlertum neu bewähren, sondern auch als Schwert- und Schildträger der deutschen Musikkultur wirken müssen. Gerade jetzt, da es eine Kunst als Luxus einfach nicht geben kann, ist der schaffende und nachschaffende Künstler dazu berufen, seinen Mitmenschen Glück und Trost und Erhebung zu schenken, jetzt hat es für ihn einen tieferen und geheiligten Sinn, aus der — für seine Arbeit und seine innere Sammlung notwendigen — Vereinzelung und Einsamkeit herauszutreten, um seiner Sendung, die man priesterlich nennen darf, zu genügen. Erkennt einer aber diese Sendung in rechter Weise, dann wächst auch sein Verantwortungsgefühl. Kleine Eitelkeit und verfrühte (oder auch verspätete) Ruhmbegierde darf heute nicht Anlaß zur Veranstaltung eines Konzerts werden. Der echte Künstler wird sich mit seinem Hervortreten zurückhalten, solange er innerlich noch Zweifel hegt, ob das, was er zu sagen hat, auch wirklich Gewicht genug hat, um vor der Öffentlichkeit, d. h. jetzt immer: vor einer Gemeinschaft von Menschen, die ein wirkliches Erlebnis suchen, bestehen zu können. Wenn die Gewissenhaftigkeit des Einzelnen in dieser Hinsicht noch wächst, werden wir zwar eine ganze Reihe von Konzerten weniger hören, aber der Qualität der Konzertspielpläne in den Städten kann das nur förderlich sein.

Doch nun zum Einzelnen der ersten Wochen der neuen Spielzeit. Rückgreifend müssen wir noch eines Schleißheimer Schloßkonzerts gedenken, in dem das Kammerorchester Schmid-Lindner unter der Leitung seines Begründers eine stattliche Folge entzückender Tänze aus *Mozarts* verschollenem Ballett „Le gelosie del Seraglio" (K.-V. Anhang 109) vortrug. Schmid-Lindner hat diese Stücke, aus denen sich sogar zwei Suiten gewinnen ließen, aus vorhandenen Skizzen ergänzt und instrumentiert und uns damit eine Mozartgabe beschert, die sich kein Orchester entgehen lassen sollte. Die großen Orchesterkonzerte begannen dann zunächst mit zwei Veranstaltungen der Musikalischen Akademie, deren erste — unter H. Abendroth — u. a. *Regers* Böcklinsuite und *Beethovens* Violinkonzert (in einer sehr edlen Wiedergabe durch W. Stroß) brachte und deren zweite — unter Cl. Krauß — ausschließlich *Mozart* gewidmet war. Beide Konzerte zeigten das Bayerische Staatsorchester wieder als ein erlesen klangschön und ungemein sensibel musizierendes Ensemble. Die Münchner Philharmoniker, deren Spielkultur unter Kabastas Führung in den letzten Jahren ebenso an neuem Glanz gewonnen hat, wie die des Staatsorchesters unter der feinnervigen Hand von Clemens Krauß, hörte man nach der Sommerpause zum ersten Male wieder in einem Konzert, das unter dem noblen Budapester Dirigenten J. von Keneffey zeitgenössische ungarische Musik brachte: das geschlossenste Werk dieses Abends, ein der europäischen Tradition verhaftetes und dennoch unverkennbar magyarisches Stück Musik, wurde *Dohnányis* Suite Werk 19. Reizvoll zu hören waren auch des noch betonter national gesinnten *Kódaly* „Tänze aus Marosszek"; fesselnd einige Gaben von weniger bekannten Zeitgenössischen: ein „Capriccio" von *Franz von Farkas*, die vor allem klanglich originelle „Tarantella" von *Jenö von Takács* (bei der der Komponist selbst elegant den konzertanten Klavierpart meisterte), die experimentierfreudig nach neuen Wirkungen strebende „Tanzsuite" von *Denes Tóth* und die brillant hingesetzte „Lustspielouvertüre" von *Kenessey* — samt und sonders Kompositionen, die den entschiedenen Wil-

len ihrer Autoren zu einer selbständigen ungarischen Musik erkennen lassen, aber auch ihr Streben nach „eigenen Tönen" und nach sinnvoller Auswertung der interessantesten Ausdrucksmittel, die man in den übrigen europäischen Ländern in den letzten Jahrzehnten gewonnen hat.

Wichtig im Hinblick auf die Tatsache, daß es dabei um die Förderung von Künstlern ging, die zur Zeit den feldgrauen Rock tragen, wichtig damit aber auch als ein Bild gegenwärtigen deutschen Schaffens überhaupt, wurde ein Konzert des Nationalsozialistischen Sinfonieorchesters, das als Gast Dr. Heinz Drewes so klar, überlegen und mit so liebevoller Einfühlung leitete, daß jedes der gespielten Werke zu eindringlicher Wirkung kommen konnte. Als stärkste kompositorische Leistungen buchen wir hier die aus einem sehr innigen eigenen Liedthema meisterlich entwickelten „Variationen" von *Gerhard Frommel* (echt deutsche Musik in ihrer Stimmungsfülle, Versonnenheit und phrasenlosen Ausdruckskraft) und die aus einer hymnisch-ernst aufklingenden Passacaglia und einer prächtig lebendigen Fuge gefügte „Elbinger Musik" des 1941 gefallenen hochbegabten *Helmuth Jörns*. Teilnahme weckte auch der improvisatorisch frei geordnete, im Grundcharakter durch heroische Bläsermotive bestimmte „Festliche Aufruf" von *Ulrich Sommerlatte* und die nobel erfundene und gestaltete, spielfreudige, aber durchaus nicht nach äußerlichen Wirkungen strebende „Ernste Musik für Klavier und Orchester" von *Erich Sehlbach*, deren Klavierpart die Gattin des Komponisten, Irma Zucca-Sehlbach mit erlesener pianistischer und musikalischer Kultur interpretierte. Das vokale Schaffen war mit einigen Orchesterliedern vertreten, denen Thea Kluge ihren hell schimmernden, edlen Sopran lieh: feine lyrische Stimmungen in guter, echter Liedform gab da *Ludwig Roselius* in zwei Wiegenliedern; den tieferen Zauber Rilkeverse musikalisch zu übertönen und zu untertönen versuchte mit feinen expressiven (instrumentalen und gesanglichen) Ausdrucksmitteln *Gustav Schwikkert;* der erprobten Linie Strauß - J. Marx folgt *Wolfram von Ehrenfels* noch einmal in den hier gebotenen Stücken. Den Ausklang des wertvollen Abends bildete *Josef Ingenbrands* aus der Kraft des tänzerischen Rhythmus lebender „Bolero sinfonico".

Zum ersten Male begegneten wir dem Frauen-Symphonie-Orchester des Gaues Wien, das unter der sicheren Führung Milo v. Wawaks steht. Ein Streichorchester von erstaunlicher Reife, das sich allen selbstgewählten Aufgaben hervorragend gewachsen zeigte und ebenso durch die klangliche Feinheit wie durch die Wärme des Vortrags zu fesseln wußte. Als reizvolle Erstaufführung für München brachte dieses Ensemble ein anziehendes, natürlich entfaltetes „Concerto grosso" im alten Stil von *Otto Siegl*.

Auch der Münchner Bachverein hat seine Veranstaltungen wieder aufgenommen: viel Freude gewährte hier ein von Christian Döbereiner würdig betreutes Orchesterkonzert, das zwei weltliche *Bach*-Kantaten und Stücke von *Tartini* und *Händel* brachte. Die Pflege alter Musik, insbesondere *J. S. Bachs*, steht auch in dieser Spielzeit wieder sehr in Blüte — und wie sich die ausübenden Künstler heute mehr denn je zuvor auf die hohe und ungetrübt edle Kunst der Altklassik besinnen, so auch die Hörer, die alle Darbietungen dieser Art mit inniger Anteilnahme verfolgen. Man kann wohl sagen, daß der Kreis der Menschen, denen Bach zu einem höchsten Ideal wird, ständig wächst. Erfreulicheres aber können wir nicht wünschen: denn wo Bach herrscht, ist kein Raum für halbe Kunst und flache Gesinnung. Hier wäre also etwa noch ein Abend des Münchner Collegium musicum zu nennen, der manch Seltenes von *J. S. Bach* und seinen Söhnen aufwies, oder die Folge von Bachabenden, welche die hervorragende Münchner Geigerin Herma Studeny gemeinsam mit dem tüchtigen Kammerorchester Poeverlein zur Wiedergabe der Violinwerke des Meisters veranstaltet, endlich auch der herrliche Bach - Abend Wilhelm Kempffs, der in einer unvergleichlichen Darstellung der Goldberg-Variationen seine Krönung fand. Ja, es sei in diesem Zusammenhang auch einer Aufführung der Orgel-Toccata und Fuge in d-moll durch ein hervorragendes Luftwaffen-Musikkorps (unter Musikmeister Heinrich Kupfer) gedacht. Handelte es sich hier auch um eine Bearbeitung (von Stiele), um eine vom Puritaner-Standpunkt aus vielleicht anfechtbare, jedenfalls aber (nimmt man das Blasorchester in diesem Falle als eine potenzierte Orgel) um eine packend klingende Bearbeitung, so ist es doch bemerkenswert, daß ein Militärorchester überhaupt an ein solches Werk herangeht und seinem Publikum, das der Welt dieses Meisters sonst wohl ziemlich ferne stehen mag, einen starken, ja drastischen Begriff von der Einfallsgewalt und Hoheit Bachs gibt.

Wir haben noch einen Blick auf die mannigfachen Kammermusikabende zu werfen. Mit Quartetten von *Reger* (Werk 121) und *Schubert* (Werk 161) eröffnete das Stroßquartett einprägsam seinen neuen Zyklus, mit *Beethoven*-Trios in trefflicher Darstellung begann das Süddeutsche Trio seine Konzerte. Ferner hörte man das Leipziger Boche-Trio (ein Damen-Trio) wieder, das — wie bisher nach der sehr gesunden Devise: „Kein Konzert ohne das Werk eines Lebenden!" verfahrend — diesmal ein reich blühendes, gedanklich und klanglich gleicherweise anziehendes Trio von *Ildebrando Pizzetti* aufführte, eines der besten Stücke neuitalienischer Instrumentalmusik, die wir kennen (komponiert 1925). Aus der Folge der Liederabende verdienen die Konzerte Amalie

Merz-Tunners, Anton Dermotas und vor allem die nur *Schumann* und *Pfitzner* gewidmete Liederstunde von Felicie Hüni-Mihacsek besondere Hervorhebung neben den Veranstaltungen von Georg Grauert, Ottokar Leval, Lucie Rabenbauer, Juliane Friefer, Inge Scheibner-Reuter u. a. Unter den Pianisten fielen, abgesehen von ihrer zu hohen Persönlichkeitswerten aufragenden Kunst, Sigfrid Grundeis und Walter Rehberg dadurch besonders auf, daß sie ihre Programme ausschließlich *Franz Liszt* widmeten: das ist heute eine Seltenheit geworden — immerhin haben aber diese Konzerte gezeigt, daß Liszt als Klavierkomponist auch unserer Generation etwas zu sagen hat. Von anderen Künstlern, die uns in diesen Wochen am Flügel begegneten, seien noch genannt Lotte Kramp, Liselotte Oehlert, Günter Weinert, Hans Leygraf, Emmi Hickl, Gertrud Bernard und K. L. Weishoff. In geringerer Zahl als die Klavierspieler erschienen bisher die Geiger — auch hier müssen wir noch einmal Herma Studeny als *Brahms*interpretin erwähnen, dann Siegfried Borries, der sich mit Rosl Schmid zu köstlichem Duospiel zusammenfand, ferner noch den jungen Karl-Heinz Lapp aus der Schule Kulenkampffs, eine sehr überzeugende, hochentwickelte geigerische Begabung.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Staatsoper gebührt aufrichtiger Dank dafür, daß sie uns nun die „Iphigenie in Aulis" auch in der *Gluck*schen Urfassung vermittelt hat. Es geschah dies in sorgfältig vorbereiteten Aufführungen, denen die Pariser Originalpartitur zugrunde gelegt war. Der deutsche Text ist zum Teil und zwar sehr geschickt erneuert worden durch den Chefdramaturgen Dr. Wilhelm Jarosch, und an den Schluß ist, sehr zum Vorteil des Eindrucks, jenes grandiose Finale gesetzt, das sämtliche Stimmen der Solisten, des Chors und des Orchesters nach einem unerhört genialen Einfall einstimmig führt und nur durch eine kurze Bläserfanfare abschließen läßt. Aber auch sonst bestaunen wir die monumentale Größe und Hoheit des Stils, die kompromißlose Form des von Gluck neu geschaffenen musikalischen Dramas und die Wucht und Eindringlichkeit seiner Tonsprache. Ihr diente auch alles, was die Staatsoper zur Verwirklichung der Ideen Glucks darin geleistet hat. So ist vor allem das Hauptgewicht des dramatischen Ausdrucks bei sparsamsten Bewegungen in den Gesang selbst verlegt: es schien uns, als sei noch nie so mit innerlichster Verlebendigung des seelischen Gehalts einer Melodie gesungen worden, wie hier. In Hilde Konetznis Gesang ersteht die zarte, anmutige Königstochter in ihren wechselvollen Empfindungen vor uns, in Set Svanholms hoher und alle Schwierigkeiten der hohen Partie mühelos überwindender vokalen Kunst der jugendlich-feurige, strahlende Held Achill; Helene Braun gibt der Klytemnästra ein musikalisches Charakterbild von imponierender und hinreißender Größe; König Agamemnon ist in Paul Schöffler zu der menschlich ergreifendsten Figur des Dramas und zugleich zum Träger der inneren Handlung geworden: sein Leiden und Ringen wird im Zuhörer unmittelbar glaubhaft. Dieses mustergültige Ensemble wird vervollständigt durch die gleichfalls mit hohem Lob zu nennenden Leistungen von Sigmund Roth (Kalchas), Franz Worff (Patroklus) und Hans Schweiger (Arkas), ebenso wie die der Darstellerinnen der Artemis (in den ersten Vorstellungen Else Böttcher, dann Daga Söderquist). Auch der Chor, der hier so wichtig mitspielt, das Orchester in der herrlichen Klangpracht der Gluckschen Originalbesetzung und das Ballett müssen hervorgehoben werden; die Choreographie der Tanzszenen wurde von Erika Hanka dem Stil der barocken Tradition geschmackvoll angenähert. — So sehr wir Wagners lebensvolle Überarbeitung der „Iphigenie" schätzen und bewundern, so muß doch ausgesprochen werden, daß auch die Urgestalt des Werkes durch die ihr eigenen inneren Spannungen und die derselben angepaßte geniale musikalische Versinnbildlichung die ergreifendste und erhebendste Wirkung tut.

Gleich im ersten Sinfoniekonzert der Konzerthausgesellschaft unter Hans Weisbach hörten wir eine Neuheit: *Karl Höllers* „Heroische Musik für Orchester"; auf marschartig gebundener Grundlage wird hier in kraftvollem Aufbau und bei starken dynamischen und klanglichen Gegensätzen bei Aufwendung eines fast übermächtigen instrumentalen Apparats (5 Mann allein beim Schlagzeug!) eine Art visionären Heldenzuges musikalisch gemalt. Noch stärker als diese immerhin etwas problematisch bleibende Komposition wirkte im gleichen Konzert das erste öffentliche Auftreten der italienischen Meistergeigerin Gioconda de Vito, die das *Brahms*sche Violinkonzert spielte: der zauberhaft weiche Klang ihrer blühenden Tongebung, der fein gehandhabte Bogenstrich auf der ihr, wie verlautet, vom Duce persönlich gespendeten altitalienischen Meistergeige, die Selbstverständlichkeit und Sicherheit ihrer technischen Vollendung, die Natürlichkeit und Reife ihrer Kunst wirkten

atemberaubend und riefen die ſtürmiſchſte Begeiſterung des Wiener Publikums hervor, die ihr dann auch bei einem eigenen Sonatenabend treu blieb.

Leopold Reichwein, der uns ſeinerzeit *Pfitzners* cis-moll-Sinfonie erſtmalig vermittelte und vor 25 Jahren die erſte und leider bislang einziggebliebene, aber unvergeſſene Aufführung des „Armen Heinrich“ dirigiert hatte, machte uns im zweiten Orcheſterkonzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde abermals mit einer koſtbaren neuen Gabe des Meiſters vertraut: mit dem, nach den hymniſchen Worten Kolbenheyers zur 500-Jahrfeier der Erſchließung des Karlsbader Heilbrunnens vertonten einſätzigen Chorwerk „Fons salutifer“; die unerſchöpfliche Schaffenskraft und Schaffensfreude Pfitzners ſprudelt auch aus dieſer Muſik, die in knapper und reich kontrapunktierter Anlage aus einem rein inſtrumentalen ſinfoniſchen Vorderſatz mit dem Eintritt des (durchweg einſtimmig gehaltenen) Chores in klangſchöner Melodik beſänftigend dahinfließt. Vorangeſtellt war dem neuen Werk eine der größten Schöpfungen Pfitzners, ſein Violinkonzert, deſſen ſchwierigen Solopart Willi Boskovsky mit bewundernswerter Virtuoſität und Klarheit meiſterte, und auch dieſe Kompoſition, die ſo vielfach neue Wege geht (in der Dispoſition der Sätze und ihrer Thematik, im agogiſchen Einbau der Kadenzen) wurde von Reichwein mit dem Stadtorcheſter der Wiener Sinfoniker in einer nach Dynamik und Farbigkeit herrlich ausgewogenen Ausführung gebracht — ein Werk übrigens von ſo genialer Größe und Fülle der Einfälle, wie es wohl nur alle 100 Jahre einmal erſcheinen kann. — Um die beiden Pfitznerſchen Stücke waren *Schumanns* Es-dur-Sinfonie und *Liſzts* „Préludes“ beziehungsreich als romantiſcher Rahmen geſpannt; der Abend brachte allen Beteiligten die größten Ehren ein.

Einen beachtenswerten „Querſchnitt durch das Schaffen der Gegenwart“ gab uns Hans Weisbach mit dem Stadtorcheſter, wobei hauptſächlich Wiener Tonſetzer mit Neuheiten zu Gehör kamen. *Karl Schiske* gibt in den zwei Sätzen aus ſeinem Streicherkonzert kontrapunktiſch feſtgefügte, z. T. leidenſchaftlichſt erregte, vollſtimmige, aber auch kammermuſikaliſch gebändigte Muſik. Die „Trauermuſik“ von *Emanuel Seidler* aus ſeiner Oper „Flug im Sturm“ erarbeitet unter mächtigem orcheſtralen Aufwand ein dramatiſch geführtes Stimmungsbild. Sehr gefällig und wirkungsvoll iſt die Solokantate für Alt und Orcheſter von *Othmar Wetchy*, die zur Feier ſeines 50. Geburtstages hier zur Aufführung kam; dieſe ernſt beſinnliche, wohlklingend dahinfließende ſchöne Muſik fand in Marianne Knab-Linehan eine ganz hervorragend gute Solo-Interpretin, da ihre vorzüglich geſchulte, dabei edel wohlklingende Stimme voll innerlicher Anteilnahme und Vergeiſtigung dem Melos der Kompoſition Geſtaltung gibt. Eine der beſten Kompoſitionen des Abends war ferner das „Fantaſtiſche Scherzo“ aus der 2. Sinfonie des heuer an der Oſtfront gefallenen hochbegabten *Alfred H. Straſſer;* das Stück iſt wirklich fantaſtiſch, d. h. mit Fantaſie entworfen und einer aus ihr entſpringenden Fülle packender Einfälle ausgeſtaltet. *Franz Haſenöhrls* „Wanderungen, drei Stücke für Orcheſter“, ſind gleichfalls wertvolle und ernſte Arbeit, feſſelnd ſchon durch die Art, wie die offenbar zugrundeliegenden Naturerlebniſſe in anſchauliche und feſſelnde muſikaliſche Bewegung voll harmoniſcher Kühnheiten, aber auch üppiger Klangbilder umgebildet werden. *Fritz Skorzeny* hat vier Lieder für Alt und Orcheſter beigeſteuert, die gleichfalls von Marianne Knab zu höchſter Vollendung des Ausdrucks gebracht, eine wahrhafte, echte, natürliche und überzeugende lyriſche Begabung bekunden. Die „Feierliche Muſik für Orgel und Orcheſter“ von *Ernſt Tittel,* mit Walter Pach an der Orgel, ruht auf geſchmackvoller kontrapunktiſcher Feinarbeit. *S. C. Eckhardt-Gramatté* läßt in ſeinem „Capriccio concertant“ der Fantaſie innerhalb modernſter techniſcher Mittel freien Spielraum. *Armin C. Hochſtetters* „Romantiſche Ballade“ endlich zeigt die an dieſem Tondichter bereits bekannten Vorzüge lebendiger Geſtaltungskraft und Beherrſchung der Form.

Das vor vier Jahren aus dem „Wiener Tonkünſtlerorcheſter“ hervorgegangene „Gauſinfonieorcheſter“ feierte ſein 500. öffentliches Auftreten in einem Feſtkonzert und zugleich die 100. Wiederkehr des Tages der Dresdener Uraufführung des „Rienzi“. Es war daher auch ausſchließlich Werken des Bayreuther Meiſters gewidmet und fand unter der Stabführung von Leopold Reichwein bei Mitwirkung glänzender Soliſten der Staatsoper (Hilde Konetzni, Siegmund Roth und Set Svanholm) auch die einem ſolchen Anlaſſe und ſo vollendeter Geſtaltung entſprechende begeiſterte Anerkennung.

Aus den vielen Soliſtenkonzerten möchte ich für diesmal bloß zwei herausgreifen: zunächſt den Celloabend Wilhelm Winkler, weil er (neben koſtbarſten alten Stücken, ſo der d-moll-Suite *Bachs* für Celloſolo) auch Neuheiten brachte; eine liebliche kantable „Herbſtelegie“ und ein graziöſes Rondo von *Alexander Wunderer,* dann ein ganz reizendes „Kleines ungariſches Fantaſieſtück“ von *Franz Schmidt* und ein fantaſtiſch ausgeſponnenes Menuett von *Joſeph Marx.* Von beſonderer Wirkung war wieder das Duo *Hans Pfitzners,* wobei der Konzertgeber in Fritz Sedlak einen prächtigen Mitſpieler für den Geigenpart und die ſtets verläßliche Hilfe des KM Karl Hudez hatte. — Das zweite Soliſtenkonzert hatte den philharmoniſchen Bratſchiſten Karl Stumpf zum Veranſtalter. Die auserleſene Spielfolge bot, umrahmt von den alten Bratſchenkonzerten von *Händel* und

Zelter, vor allem mit *Max Regers* Solosuite für Bratsche in e-moll und einer sehr schönen Sonate *Otto Siegels* eine Fülle hochkünstlerischer Erlebnisse; ist schon der Klang der Bratsche an sich von stärkster und bezaubernder Wirkung, so war diese durch die Wahl des Programms und die Künstlerschaft des Konzertgebers zum verinnerlichtsten Genuß gesteigert.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

RICHARD BENZ: Von den drei Welten der Musik. 95 S. Christian Wegner-Verlag, Hamburg.

In dieser kleinen Schrift faßt Richard Benz die Hauptergebnisse und Erkenntnisse seiner früheren größeren Musikbücher in allgemein verständlicher Weise und stilistisch gepflegter Darstellung zusammen. Gemäß seinen bereits bekannten Darlegungen bilden sich im Blickwinkel der Benzschen Betrachtung drei Welten der deutschen Musik heraus: Die Welt der gebundenen Musik, verkörpert in den Genien Bachs und Händels, die Zwischenwelt der Oper, von Gluck und Mozart beherrscht, sowie die Welt der absoluten Musik, deren Vertreter Rich. Benz in Haydn, Beethoven und Schubert erblickt. Wie immer, wenn es um Verallgemeinerungen geht, bleiben einige Gewaltsamkeiten der Einordnung nicht aus; doch eignet den Ausführungen des Verfassers im Ganzen unbedingte Überzeugungskraft. Die nachklassische Entwicklung wird von Benz nicht mehr berührt. Namen wie Schumann und Wagner, Brahms und Bruckner fehlen deshalb in diesem Buche. Die Tugenden, die es uns besonders teuer machen und selbst in vielen dem Gegenstand ferner stehenden Menschen innere Bereitschaft zur Musik wecken werden, sind vor allem die einer fühlbaren Liebe und Wärme, die allerwegen den Stoff durchdringen. Dazu tritt eine klassisch zu nennende Klarheit und Anschaulichkeit der Darstellung, die ohne jede Phrase auskommt. Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

WILHELM BOMBLYS: Anmerkungen zum Geigenproblem. Borgsdorf bei Berlin.

Hier sind die Tatsachen zusammengetragen, die trotz aller bis ins Kleinste gehenden handwerklichen Kunstgriffe beim Geigenbau das Wunder Geige ebenso wenig erklären können wie die unzähligen Bücher über das Geheimnis der Form, des Lackes, des Holzes und seiner Präparierung. Der Verfasser beruft sich dabei auf einen in Fachkreisen noch wenig bekannten Geigenforscher. In diesem Falle können nicht Worte, sondern nur die Instrumente selbst überzeugen. Sollte es ihm wirklich möglich sein, Geigen zu bauen von der Güte der Guarneri del Gesu, dann grünte Tannhäusers Stab.

Herma Studeny.

Musikalien:

für Harfe

ERWIN ZINGEL: „Fuge in *F* über ein Gesangsthema" für Harfe solo. Verlag Grosch, Leipzig.

HERMANN WENNIG: „Zwei kapriziöse Stücke"; „Präludium und Scherzo" für Harfe solo; Harfenquartett.

Wenn in den letzten Jahren von Harfenisten immer wieder über Vernachlässigung ihrer Literatur durch deutsche Komponisten Klage geführt wurde, so scheint neuerdings eine erfreuliche Wende einzutreten, sind doch innerhalb kürzester Zeit so viel Werke für Harfe erschienen, wie sonst während eines ganzen Dezenniums. Dabei handelt es sich nicht um den üblichen „Harfenkitsch", sondern um qualitativ hochstehende Werke, die eine wirkliche Bereicherung der Literatur bedeuten, gleich ob sie nun auf der Grundlage überlieferter Harmonik aufbauen, oder in musikalisches Neuland vorstoßen. Unter den Komponisten sind Namen von bewährtem Klang wie Rud. Erwin Zingel, ferner ein im Aufstieg begriffener Meister, der Leipziger Hermann Wennig.

Mit seiner „Fuge in *F* über ein Gesangsthema" für Harfe solo hat Rud. Erwin Zingel eine musikalische Form aufgegriffen, die in der Harfenliteratur bisher nur selten angewendet wurde. Zingel, auf Grund besonderer Verhältnisse der Harfe sehr nahe stehend und ihren Charakter daher mit besonderer Einfühlung erfassend, wovon verschiedene Werke Zeugnis geben, beweist, daß auch diese Form der Harfe durchaus angemessen ist, wenn sich nur die entsprechende geistige Einstellung und rechte Hand dafür findet. Das Werk, erfüllt mit lebendigem Geist, wie es schon das Thema, ein seelenvolles Gesangsthema, erheischt und im Aufbau, unterstützt durch einen klangvollen Harfensatz, großartig gesteigert, dürfte seines Erfolges stets sicher sein. — Erwähnt sei noch, daß von demselben Komponisten eine wohlgelungene Bearbeitung einer Händelschen „Aria" aus der Oper „Rodelinde" für Violine, Cello und Harfe vorliegt.

Mit Hermann Wennig taucht ein neuer Name in der Harfenliteratur auf, der aber besondere Aufmerksamkeit verdient, hat er sich doch der Harfe in äußerst seltenem Maße zugewendet. Im Druck sind zunächst „Zwei kapriziöse Stücke" (Werk 41) für Harfe und Violine, „Präludium und Scherzo" (Werk 46) für Harfe solo und ein gewichtiges „Harfenquartett" für Streichtrio und Harfe (Werk 48) erschienen, drei Werke, die den besonderen Nerv des Komponisten für Technik und Klang der Harfe aufzeigen. In der Erfindung elegant, doch gehaltvoll, sprechen die „kapriziösen Stücke" besonders durch flüssige Melodik und eine gewisse Klangfarbigkeit an, während das „Präludium" für Harfe solo durch kräftige Harmonik sich auszeichnet und durch die Kontrastwirkung zu dem „Scherzo" mit diesem zu einem wirkungsvollen Werk verwächst. Besondere Bedeutung kommt dem „Harfenquartett" zu, ein Kammermusikwerk, wie es in der deutschen Harfenliteratur seit E. Th. A. Hoffmann kaum jemals wieder geschrieben worden ist. In den einzelnen Sätzen beweist der Komponist ein überlegenes, gute Regersche Schule verratendes satztechnisches Können, das in eine starke Erfindungskraft eingespannt ist. Ohne Zweifel handelt es sich um ein Werk, das sich mit Erfolg durchsetzen dürfte.

Mit diesen Werken weitet sich die Harfenliteratur in erfreulicher Weise, werden doch ganz neue Perspektiven eröffnet. Sie bedeuten einen großen Schritt zur Überwindung ausländischer, vor allem französischer Literatur, die in Ermangelung deutscher zeitgenössischer Werke immer noch führend ist, und es ist zu hoffen, daß sich ihnen die Harfenisten in selbstverständlichem Maße zuwenden, zwecks Festigung und Stärkung deutscher Harfenmusik. E. Höpfner.

für Blockflöte

ALESSANDRO SCARLATTI (1659—1725): Quartettino F-dur für 3 Altblockflöten oder andere Melodieinstrumente und Cembalo (Klavier), herausgegeben von Waldemar Woehl. Verlag Rieter-Biedermann, Leipzig.

Das aus drei kurzen Sätzen (Adagio, Allegro, Menuett) bestehende Quartett bringt in den beiden ersten Sätzen kunstvoll gearbeitete, schöne Musik in reicher Polyphonie. Das einfache Menuett enthält nur 16 Takte. Paul Mittmann.

DEUTSCHE VOLKSLIEDER für zwei Blockflöten gleicher und verschiedener Stimmung gesetzt von Rudolf Schäfer. Verlag Ludwig Doblinger, Berlin, Wien, Leipzig.

27 Volkslieder mit einer anregend gesetzten zweiten Stimme und einer Spielanweisung. Paul Mittmann.

DAS BLOCKFLÖTEN-QUARTETT. Zwölf Stücke deutscher klassischer und vorklassischer Musik, bearbeitet und gesetzt von Rudolf Schäfer. Verlag Ludwig Doblinger, Berlin, Wien und Leipzig.

Leichte Stücke in gutem Satz nebst einer Spielanweisung.

Paul Mittmann.

für Orchester

CARL EMIL FUCHS: Ungarische Serenade. Verlag Ries und Erler, Berlin.

Diese Serenade ist eine Umarbeitung des zweisätzigen Originals für 4 Violen und Klarinette; die vorliegende Fassung ist für kleine Orchesterbesetzung, mit hinzugefügtem dritten Satz.

Der vaterländische Rhythmus und sein unwiderstehliches Kolorit sind vom Komponisten in feinsinnigster Weise wirkungsvoll zur Anwendung gebracht worden. — Fuchs, 1907 in Klausenburg geboren, kam 9jährig auf die Musik-Akademie nach Budapest, um bereits nach dreijährigem Klavierstudium in die Kompositionsklasse von Prof. Kodály aufgenommen zu werden. 18jährig Stipendiat der Hochschule für Musik bei Prof. Franz Schmidt in Wien. 1929 Chordirigent in Paris, lebt er seit 1930 als Film-Komponist und Dirigent zu Berlin.

Seiner „Ungarischen Serenade", welche der Deutschland- sowie der Wiener-Senderbereich gebracht hat, wäre die Bearbeitung für Salon (Caféhaus) - Orchester sehr zu wünschen; sie wäre für diese Literatur eine bedeutsame, reizvolle Bereicherung. Prof Richard Hagel †.

für Gesang

OSWALT STAMM: Madrigale und Sonette des Michelangelo Buonarroti, in Musik gesetzt. Fr. Jost, Leipzig.

Das deutsch-italienische Kulturabkommen läßt das Bestreben erkennen, nicht nur die beiden Völker in ihrem weltanschaulichen Denken zu einigen, sondern darüber hinaus auch die geistig-kulturellen Beziehungen beider Nationen zu pflegen und zu fördern. Man mag geneigt sein, unter diesem Aspekt den zwölf Madrigalen und Sonetten Michelangelos, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung vertont von Oswalt Stamm und in zwei Heften bei F. Jost in Leipzig erschienen, eine besondere Gegenwartsbedeutung beizumessen, — in Wirklichkeit sind sie ein lebendiges Zeichen für die enge geistige Verbundenheit zwischen Deutschland und Italien, die seit Winkelmann und Goethe zur Überlieferung unserer Kultur gehört. Michelangelos Grabmal in Santa Croce zu Florenz läßt uns als Symbole seiner Künstlerschaft die Statuen der Skulptur, Malerei und Baukunst erblicken. Wer Michelangelo kennt, vermißt die vierte, die der Poesie; denn der große Künstler der Renaissance ist auch ein begnadeter Dichter gewesen, der alles, was seine Seele zutiefst bewegte, in Versen ausströmen ließ, die nur für ihn und für wenige, seinem Herzen besonders nahestehende Menschen bestimmt waren. So sind seine Gedichte Monologe einer großen Seele, und wir erfahren in ihnen oft das Tiefste, wir schauen den Grund seines Wesens. Begreiflich, daß es zu allen Zeiten Musiker gegeben hat, die im Gleichklang ihrer Seele die Worte des Meisters mit ihren Tönen verschmolzen. Wir denken dabei vornehmlich an Hugo Wolf und Theodor Streicher. Aber abgesehen davon, daß ihnen entweder die stark zurechtgestutzten Textfassungen des Großneffen Michelangelos oder Nachdichtungen Rilkes, Thodes usw. vorgelegen haben, ist ihre Tonsprache zeitgebundener Ausdruck ihrer eigenen romantischen Gefühlswelt. Grundverschieden davon ist Oswalt Stamms Werk. Er komponierte den italienischen Urtext Michelangelos, und seine Tonsprache, mag sie nun bei sparsamstem Gebrauch der Mittel schlicht und archaisierend im Charakter alter Kirchentonarten einherschreiten, mag sie in unbekümmerter Melodienseligkeit fast volksliedartig anmuten oder im Affettuoso vom Sänger und Pianisten alle Skalen der Ausdrucksmöglichkeiten erheischen, — immer wirkt sie überzeitlich wie ein echter Michelangelo, aus seinem Geiste gestaltet.

Der in aller Stille in Weißenfels schaffende Komponist gehört zu jenen deutschen Meistern, die, einem inneren Zwange gehorchend, in einem wahren Schaffenstaumel dahinleben und kaum Muße finden, sich um das Schicksal ihrer Geisteskinder zu kümmern. Unter solchen Umständen bleibt es dann gar oft der Nachwelt überlassen, Unterlassungssünden der Zeit zu sühnen. Oswalt Stamm, der lange in Italien lebte, schon vor zwei Jahrzehnten für die Förderung der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen eintrat und schon damals in Ansehung der Großtaten Mussolinis in unerschütterlichem Glauben an Deutschland das prophetische Wort vom Kommen eines deutschen Duce in die Welt rief, ist heute schon ein weißhaariger Musiker, der sich in seiner Jugend an dem Leipziger Konservatorium und an der Berliner Hochschule für Musik bei ersten deutschen Lehrern das technische Rüstzeug erarbeitete, ohne das auch ein begnadeter Künstler nun einmal nicht auskommt. Prometheischer Geist Beethovens pulsiert in seinem Blute, gebändigt durch eine unerbittliche brahmsische Selbstkritik, die es einem Fremden kaum gestattet, Einblick in sein Schaffen zu nehmen, — bis ihn eines Tages das Feuer des großen Michelangelo erfaßte und so entzündete, daß bald ein Sonett nach dem andern erklang. In Florenz entfachten die ersten sieben Lieder, aus dem Manuskript gesungen, einen Sturm der Begeisterung. Der Eindruck wurde bestätigt bei der Uraufführung der gedruckt vorliegenden zwölf Gesänge in einem Konzert der Landesmusikschule Schleswig-Holstein zu Lübeck. Die Madrigale und Sonette verdienen es, Aufnahme in die Konzertprogramme deutscher Solisten zu finden. MD-Hermann Fey.

JEF VAN HOOF: Een derde Lof van vier Gezangen. Antwerpen Verlag de Crans 1941.

Der flämische Komponist van Hoof legt vier geistliche Gesänge für vierstimmig gemischten Chor und Orgel vor: „Aeterne rex", „Inviolata", „O gloriosa", „Tantum ergo". Eindrucksvoll mit wuchtigen Steigerungen ist das kraftvolle „Aeterne rex" gestaltet. Eine einfachere zarte Tonsprache bestimmt das „Inviolata". Ganz vom Klanglichen beherrscht sind die beiden letzten Sätze der Sammlung. Nur selten wird der homophone Satz etwas gelockert. Dadurch, wie durch mehrfach wiederholte gleichbleibende Bewegungen entsteht eine Eintönigkeit, die besonders in dem „Tantum ergo" dem Text eine große musikalische Ausdeutung versagt. In ihrer Klangwirkung sind die vier Stücke eindrucksvolle Werke.

Prof. Dr. K. G. Fellerer.

JUNGGESANG. Eine Sammlung von Gesängen für Jugendchor. Reihe B: ein- und mehrstimmige Chöre mit Instrumenten (oder Klavier). Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Nr. 3: Drei Vaterlandslieder von Hans Lang.

Nr. 4: Zwei Volksliedsätze, bearbeitet v. Franz Hild. (1. „Ich trag ein gold'nes Ringelein", 2. „Ein Blümlein auserlesen".)

Nr. 5: Drei Tanzlieder von Hans Lang.

Nr. 7: Ostereiertanz von Philipp Mohler.

„Etwas Entzückenderes für die Jugend ist kaum denkbar": Mit diesen herzenswarmen Worten begrüßte Prof. Jos. Achtelik im Oktoberheft 41 der ZFM diese neue von W. Klink herausgegebene Reihe von Jugendchören. Mit der gleichen freudigen Zustimmung seien oben genannte Junggesänge allen Singgemeinschaften der HJ, des BdM, der Musikschulen sowie der Schulen aufs wärmste empfohlen. Anneliese Kaempffer.

FRITZ BÜCHTGER: „Hymnen" nach O. E. Hartleben und J. W. v. Goethe für gemischten Chor a cappella Werk 8. Selbstverlag.

Fritz Büchtger ist bisher mit nur wenigen Werken an die Öffentlichkeit getreten, sie alle aber fanden durch die Klarheit und Echtheit ihrer gesunden, ungekünstelten Sprache, durch ihr frisches ursprüngliches Wesen und die starke rhythmische und melodiche Kraft gleich eine herzliche Resonanz. Die „Hymnen" über Worte Hartlebens und Goethes, durch die Wiederaufnahme der letzten Verse Hartlebens zu einer dreiteiligen Form gefestigt, lassen wieder in der ruhigen, breit fließenden Bewegung jene innere Durchdringung und Vergeistigung spüren, die den Wortgehalt mit einfachen Mitteln in solcher Eindringlichkeit zu geben weiß, die sich etwa in der Akkordik des „Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft", oder dem wuchtigen Schreiten des Basses „und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit" und der wiederholten, nun aus dem *pp* gesteigerten zu jener machtvollen Schlußwirkung „Groß ist das Leben" kundtut. Da empfindet man die wahrhaft künstlerische Reife und Vollendung des Musikers Büchtger, wie er an solchen Höhepunkten zu einer Allgemeingültigkeit und Schlichtheit der Sprache vordringt, wie sie uns heute in ihrer Aufrichtigkeit und Geradheit nottut.

Gustav Adolf Trumpff.

K R E U Z U N D Q U E R

Peter Raabe zum Tag der deutschen Hausmusik.

Hausmusik — ein Bekenntnis zum deutschen Aufbau.

Dem zehnten „Tag der deutschen Hausmusik" hatte der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, das folgende Geleitwort gewidmet:

Im Kampf gegen den Bolschewismus erleben unsere Soldaten, zu welchem entsetzlichen Ende eine Politik führt, die die ursprünglichen Gegebenheiten des menschlichen Gemeinschaftslebens verleugnet. Eine planmäßige Ausrottung der Familie muß notwendigerweise zum Verlust des völkischen Eigenlebens und weiter zu allgemeinem kulturellen Verfall führen.

Es ist unser Bekenntnis zu den Kräften des deutschen Aufbaus, wenn wir im Kriege den „Tag der deutschen Hausmusik" mit stärkerer Hingabe denn je begehen. Daß die Hausmusik das ganze Volk angeht, beweist der unvergleichliche Aufschwung, den die Hausmusikpflege selbst im dritten Kriegsjahr genommen hat.

An der äußeren Front gegen jeden Feind siegreich, in der Heimat zur Bewahrung des deutschen Kulturgutes entschlossen, wollen wir uns — jeder an seinem Platze — der Zeit und unserer Aufgabe würdig erweisen.

Siegfried Kallenberg 75 Jahre.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, Heidelberg.

Wer mit 75 Jahren rastlos schaffend tätig ist, wie Siegfried Garibaldi Kallenberg, verdient schon an und für sich bei einem solchen Gedenktage besondere Beachtung. Der zu Schachen am Bodensee am 3. November 1867 geborene Tondichter hat als charakteristischer Sohn seiner Zeit und ihrer Kunstströmungen ein nicht nur der Anzahl nach reiches, sondern auch an innerlicher Abwechslung sich auszeichnendes Lebenswerk geschaffen. Von der neudeutschen Richtung, also als Romantiker, ausgehend nimmt er seinen Weg über Impressionismus, extreme Moderne der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart — stets dabei ein eigenwilliger Schöpfer — wobei, wie ein roter Faden, sich der Sinn für volksnahe Ausdrucksweise durch sein gesamtes Schaffen verfolgen läßt; die reiche Liedlyrik des Meisters ist hiefür ein deutliches Spiegelbild. Aber, was alles hat Kallenberg noch geschaffen: fünf Opern, zwei Singspiele, zwei Pantomimen, vier Symphonien, verschiedene Charakterstücke für Orchester, zwei Klavierkonzerte, vielerlei Kammermusik und eine kaum übersehbare Menge geistlicher und weltlicher Chormusik, darunter umfangreiche Schöpfungen mit Solis und Orchester, . . . von denen nur Weniges gedruckt ist. Und darin liegt das Tragische! So, daß man bei solcher Rückschau, wie ich sie heute im Depeschenstile versuche, nicht einmal den Lesern sagen kann: seht euch nun die Werke selbst an: da und da sind sie erschienen. Los des Künstlers, der seinen Sternen treu nicht um Alltagsgunst, nicht um billigen Erfolg buhlt. Warum aber ein so zeitnahes Werk wie das auf eine Dichtung Karl Hauptmanns geschriebene Bühnen-Tedeum „Krieg" nicht einmal versucht wird, ist nicht recht einzusehen. Dem idealen Künstler und schaffensfrohen Kollegen mögen noch viele Jahre beglückenden Schaffens gegönnt sein!

Ehrung für den 70jährigen Prof. Andreas Hofmeier.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Anläßlich des siebzigsten Geburtstages von Prof. Andreas Hofmeier dirigierte Prof. Dr. Peter Raabe ein Festkonzert mit dem Lübecker Städtischen Orchester in Eutin. In einer Ansprache übermittelte er dem verdienstvollen Musikdirektor der Stadt in herzlichen Worten und unter Würdigung seiner umfassenden Leistungen für das Musikleben Schleswig-Holsteins die Glückwünsche der Reichsmusikkammer. Diese Ehrung galt einem um die musikalische Kulturpflege seiner engeren Heimat hochverdienten Manne, dem in Anerkennung dieses treuen Schaffens im Vorjahre der schleswig-holsteinische Kunstpreis für Musik verliehen wurde. Der schlichte äußere Verlauf der sieben Jahrzehnte dieses Künstlertums birgt eine reiche Schaffensernte, die dem Wirken des Musikerziehers, Organisten und Komponisten entstammt. Immer aber war diese vielgestaltige musikalische Arbeit fest im Boden der angestammten Heimat und im Bekenntnis der unvergänglichen Werte echt deutschen Kunstgeistes verwurzelt.

A. Hofmeier wurde am 17. Okt. 1872 als Sohn des Hauptpastors von St. Jakobi zu Lübeck geboren, besuchte dort das Katharineum, studierte von 1891—1895 am Leipziger Konservatorium, amtierte als Organist an der Georgenkapelle der Messestadt, erhielt von 1895—1900 einen Ruf als Konzertorganist ans Deutsche Haus in Brünn in Mähren und wirkt seit dem 1. Oktober 1900 in Eutin: zunächst als Organist der Stadt- und Schloßkirche, bis sich dieses Amt in den folgenden Jahren zu einer umfassenden Führerstellung für das gesamte musikalische Leben der Weberstadt und ihrer näheren Umgebung aus-

weitete. Seine von der Orgelbank zum Amt eines städtischen Musikdirektors (seit 1910) ausgebaute künstlerische Wirksamkeit ist auf den verpflichtenden Ruf Eutins als führende Musikstadt im holsteinischen Landschaftsgau bedacht. So gelang es ihm, durch alle wechselvollen Schicksale der Zeiten die bedeutenden winterlichen Konzertaufführungen Eutins nunmehr im 43. Jahrgange zu erhalten. Sie bieten der Stadt- und Landbevölkerung die Meisterschöpfungen deutscher Musik auf allen Gebieten — vom Oratorium und Sinfoniekonzert zur Oper bis zum schlichten Volkslied eines Jugendchors — in hochwertiger Wiedergabe. Namhafte Solisten (z. B. Max Reger, Elly Ney) und Dirigenten, wie Hermann Abendroth und Peter Raabe, finden den Weg nach Eutin, das in Hofmeier einen musikalischen Wegbereiter von rastloser Arbeitsfreude und unbeugsamer künstlerischer Gewissenhaftigkeit besitzt. Aus seinem kompositorischen Schaffen seien etwa 300 Lieder, zwei Streichquartette, eine Sinfonie, Männerchöre und kirchenmusikalische Werke genannt.

Mit Werken von *Beethoven* und *Weber* war das Festkonzert ein Bekenntnis zur Klassik und Romantik. Ihnen huldigten auf den Gefilden Webers die im vollen Zauber deutscher Waldromantik erblühende „Freischütz"-Ouvertüre, die Agathenarie „Wie nahte mir der Schlummer", die Irmgard Hofmeier mit erwärmender Innerlichkeit ihres klangedlen Soprans darreichte, und das von Professor Hofmeier mit virtuosem Glanz und hingebendem Temperament gespielte effektvolle Klavierkonzert in f-moll. Im Sinne einer „Apotheose des Tanzes", wie sie Wagner empfindet, sicherte Peter Raabe der Siebenten Sinfonie *Beethovens* eine von elementaren Spannungsenergien erfüllte Wiedergabe, die überall dem Geist der ehernen rhythmischen Gesetzmäßigkeit des Werkes verpflichtet blieb. Das Lübecker Städtische Orchester war dem Dirigenten ein einsatzfreudiger Instrumentalkörper von rühmenswerter Spieldisziplin und feingeprägter Klangkultur.

Edmund Schröder. Zum 60. Geburtstag.

Von Alexandra Carola Griffon, Berlin.

Zwei starke Äste, die in gleich schöner Gabelung dem musikalisch Empfänglichen Labung und Stärkung spenden, breiten sich aus über dem knorrigen Stamm: Edmund Schröders Liedschaffen und seine Kammermusik. Auf beiden Gebieten hat er Bekenntnisse zum Wesentlichen offenbart, mit einer Ausdruckskraft, die höchste dramatische Wucht und lyrische Lieblichkeit bis zum Sphärenhaften in wunderbarem Wechsel sich ablösen läßt. Entscheidendes aber hat er im Liede ausgesagt; darum dürfen wir ihn ohne Umschweife einen großen Liedmeister unserer Zeit nennen.

Am 13. Dezember 1882 in Berlin als Sohn eines Maurermeisters geboren, wurde er zunächst für den Kaufmannsberuf bestimmt, dessen Ausbildung er, wie verständlich, mit großem Mißbehagen oblag. Die Spannungen erhöhten sich noch durch den frühen Tod des Vaters, an dessen Stelle der gestrenge Großvater als Vormund die Bestimmungsgewalt übernahm. Im 18. Lebensjahr widmete sich Schröder der Musik, wurde zunächst Schüler von Philipp Scharwenka, um dann nach Aufnahme in die kgl. akad. Hochschule für Musik in Heinrich van Eyken den Lehrer zu finden, der die Seele des jungen Komponisten verstand und seine Entwicklung nach Kräften förderte. Dieses dem musikalischen Fortschritt geweihte Studienverhältnis fand ein jähes Ende infolge der streng akademischen Einstellung einer höheren Instanz.

Dieser Fall war so recht nach dem Geschmack eines Max Reger, den Edmund Schröder bald danach kennen lernte und der in einem Briefe beredtes Zeugnis für Schröders hohe Begabung ablegte, indem er ihm zugleich zahlende Verleger wünschte. Leider sollte dieser Ruf ungehört verhallen (die meisten Werke Edmund Schröders sind in verlaglicher Hinsicht noch ungehobene Schätze), wie überhaupt Max Regers allzufrühes Dahinscheiden jede weitere Förderung durch ihn vereitelte. Auch Dr. Karl Storck, der zweite große Förderer Edmund Schröders, wurde durch den Tod dahingerafft, bevor noch sein Werben für Schröders Schaffen weitere Kreise erfassen konnte. In neuerer Zeit widmete Prof. Dr. H. J. Moser in seinem Werk „Das deutsche Lied seit Mozart" (Atlantis-Verlag, Berlin — Zürich, 1937) dem Liedschaffen Edmund Schröders höchst anerkennende und von sachlichem Ernst getragene Betrachtungen, während Dr. Friedrich Mahling in seiner Monographie über Edmund Schröder (Helios-Verlag, Münster i. W., 1929) im Verein mit Dr. Walter Lott die erste Bibliographie seiner Werke veröffentlichte.

Fünf Sonette des Michelangelo, über 60 Lieder nach Gedichten von Martin Greif, über 30 Stormlieder (darunter die Fiedellieder), fast 30 Lieder nach Lenau (darunter die Schilflieder) seien neben vielen anderen nach Gedichten von Goethe, Fontane, Liliencron, Hebbel, Johannes Schlaf usw. Beweis dafür, daß Schröder ähnlich wie Hugo Wolf sich nicht damit begnügte, nur Proben eines Dichters in Musik zu setzen, sondern daß der Dichter ihn ganz erfüllte, so, daß er ihn schier ausschöpfen mußte. Diese Intensität des Einfühlens ist das Charakteristische seiner Musik überhaupt. Jede Stimmung wird eingefangen; und immer ist er gleich mitten drin. Eine ganz eigene Harmonik wie Stimmführung stehen ihm hierbei zur Verfügung. Die Deklamation ist mustergültig. Hebung und Senkung der Singstimme

ſind ganz auf das innere Leben der Dichtung ausgerichtet. Das Neuartige iſt nicht gewollt, geſchweige denn gekrampft, ſondern fließt aus dem Borne der Urſprünglichkeit. Wer „Effekte" ſucht, wird bei Schröder nicht auf ſeine Koſten kommen. Dem Oberflächlichen wird er ſchwer verſtändlich erſcheinen (wie einſt Brahms). Dem Aufgeſchloſſenen aber öffnet ſich das Tor zu einer reichen Welt.

Aus dem gleichen Quell ſind auch die Kammermuſikwerke geſpeiſt: 5 Klaviertrios, 3 Streichquartette, 7 Duos für Violine und Klavier, 3 Duos für Cello und Klavier, 1 Suite für Cello und Klavier, 3 Stücke für Fagott und Klavier, 1 Stück für Engl. Horn und Klavier. Das Kammerkonzert für Klavier und 12 Soloinſtrumente deutet bereits auf die Verwendung des Orcheſters hin. Das Orcheſterwerk „Nachtgedanken" iſt erſte Erfüllung dieſer Art. Zahlreiche Klavierſtücke und 6 Präludien für Orgel runden das vorläufige Bild ab.

Eine reiche Ernte, für deren Einbringung ſich Künſtler wie Eduard Erdmann, Eva Katharina Jekelius-Lißmann, Kurt Schubert, Julius Dahlke, Walter Schulz, Fritz Heitmann und viele andere immer wieder mit Erfolg eingeſetzt haben. Das Trio für Klarinette, Cello und Klavier wird am 10. Dezember als Geburtstagsgabe in Berlin uraufgeführt. Wenn ich zum Schluß den Wunſch ausſpreche, daß Edmund Schröder, dem in ſeiner Kammermuſik der Rahmen oft zu eng zu werden droht, uns noch Symphonien beſcheren mag, ſo dürften mir viele Freunde ſeiner Muſik wohl zuſtimmen. Denn erſt dann wird die letzte Krönung ſeines Werkes errungen ſein.

Adalbert Kalix, ein vorbildlicher Förderer neuzeitlichen Muſikſchaffens. Zum 10jährigen Beſtehen der KZM.

Von Erich Rhode, Nürnberg.

Nürnberg beſitzt in der KZM des KM Dr. Adalbert Kalix eine einzigartige Inſtitution, die das Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen kann, den Ruf zahlreicher junger deutſcher Komponiſten begründet und gefördert zu haben. Namen wie *C. Bresgen, H. Degen,* die drei Gebrüder *Gebhard, E. Heſſenberg, C. Höller, I. Ingenbrand, Ph. Mohler, E. Pepping, J. Rauch, K. Schäfer* u. v. a. waren ſchon hier auf den Programmzetteln der KZM-Konzerte zu ſehen, als deren Träger noch im Anfang ihrer ſchöpferiſchen Entwicklung ſtanden. So kann man alſo mit Recht behaupten, daß eine große Zahl junger Komponiſten ihre Propagierung der emſigen Arbeit des Dr. Kalix verdankt. Mit unermüdlichem Opfermut und nie erlahmender Energie hat er an der Erfüllung ſeiner idealen Aufgabe gearbeitet, die darüber hinaus auch ſolche Komponiſten mit in ihr Bereich zog, die ſich ſchon einen Namen gemacht hatten. In den nunmehr 10 Jahren ſeines Beſtehens hat er im Verein mit der ſich willig und gern zur Verfügung ſtellenden Nürnberger Muſikerſchaft und mit vielen auswärtigen Kräften darum gerungen, die anfängliche Intereſſeloſigkeit des Publikums zu überwinden, und es kann geſagt werden, daß ihm das aufs beſte gelungen iſt. Dieſe Kulturtat beſiegelte er im Jubiläumsjahr mit einer außergewöhnlichen Fülle von Aufführungen. In 9 Konzerten hatten 34 Komponiſten Gelegenheit, ſich mit Werken auf den verſchiedenſten muſikaliſchen Gebieten vorzuſtellen. Unter ihnen waren mit Uraufführungen 16 Komponiſten vertreten *(A. von Beckerath, Beyer, Degen, Max* und *Hans Gebhard, Grabner, Heſſenberg, Höller, Knab, Lang, Puetter, Reinhold, Rhode, Schäfer, H. Wagner, Thomas).* Je ein Abend war dem Schaffen *K. Höllers* und *Max Gebhards* gewidmet. Eine beſondere Ehrung erfuhr Dr. Kalix am Tage der Jubiläumsfeier, die den Oberbürgermeiſter an der Spitze eines zahlreich beſuchten Nürnberger Konzerts ſah. Bei dieſer Gelegenheit feierte Stadtrat Dr. Plank den Jubilar als „mutigen, ſelbſtloſen und erfolgreichen Förderer zeitgenöſſiſchen Schaffens" und überreichte ihm eine Kaſſette mit Widmungen der in der KZM aufgeführten Komponiſten. Nachdem nunmehr das Werk des Dr. Kalix durch das erhöhte Intereſſe der Stadt auf einen ſicheren Boden geſtellt iſt, kann es ſich uneingeengt von irgend welchen Hemmungen voll entfalten, was dem verdienſtvollen Gründer von Herzen zu gönnen iſt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Erwin Feier, z. Zt. im Heeresdienſt.

Aus den im Auguſtheft genannten Silben waren die Worte zu bilden:

1. **Mannheim**
2. **Schaffrath**
3. **Keiser**
4. **Meine** Liebe ist **grün**
5. **Ossia**
6. **Enna**
7. **Kun**senmüller
8. **Steingräber**
9. **Werken**thin
10. **Ohne**sorg
11. **Hoehn**
12. **Chasse**
13. **Steg**mann
14. **Eisenmann**
15. **Timbre**
16. **Gevaert**
17. **Veracini**
18. **Anti**phon
19. **Wor**num
20. **Tun**ter
21. **Gun**tram
22. **Dvorak**
23. **Kraft**

Bei richtiger Wahl der erforderlichen Buchstaben findet man den Ausspruch Wilhelm Furtwänglers:

„Man schafft keine großen Kunstwerke ohne höchste geistige Verantwortung und Kraft".

Unter den eingegangenen richtigen Lösungen fiel

der 1. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 8.—) auf Lotte Hartmann-Zeuthen/Mark;
der 2. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 6.—) auf Funker Helmut Degener;
der 3. Preis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 4.—) auf Jochen-Dieter Link-Magdeburg und
je ein Trostpreis (ein Buch oder Bücher im Werte von Mk. 2.—) auf Adolf Heller-Karlsruhe i. B. — Prof. Eugen Püschel-Chemnitz — Mariechen Rößler-Göschwitz/Saale und Marlott Schirrmacher-Vautz, Pianistin, Kaiserslautern.

Der Rätsellösung lagen wieder interessante Kompositionen bei, unter denen wir an erster Stelle eine Elegie für Orgel von Kantor E. Sickert-Tharandt nennen, ein Werk voll schöner melodischer Erfindung und gekonnter Satzarbeit. — KMD Richard Trägner-Chemnitz sendet uns drei Choralbearbeitungen für vierstimmigen gemischten Chor, die sich durch feine Satzarbeit und gutes Zusammenklingen der Stimmen auszeichnen. Allen drei Bearbeitungen ist die kanonartige Führung zwischen zwei der Singstimmen eigen, wodurch die Chöre noch ihren besonderen Reiz erhalten. Martin Georgi-Thum sendet uns diesmal einen höchst lebendigen, wie immer im Satz gut fundierten Streichquartettsatz, der sich in der Erfindung besonders auszeichnet. Es macht Freude diesen Satz zu verfolgen. Prof. Georg Brieger-Jena hat anläßlich des Bußtages ein Vorspiel über „Aus tiefer Not" für Orgel geschrieben und anläßlich des Totenfestes ein Orgelvorspiel mit dem Motto „Wie fleugt dahin des Menschen Zeit". Beide Werke zeichnen sich durch gute Satzkunst aus und verdienen Anerkennung. Sämtliche vorgenannten Einsender erhalten je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.—.

Studienrat Ernst Lemke-Stralsund sendet drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, die zusammen einen Zyklus „Vom Totenfest bis zum Weihnachtsfest" bilden, melodisch gut erfundene Lieder, die vom Klavier geleitet werden. Studienrat Erich Lafin-Prenzlau sendet uns zwei Chöre in Kanonform für drei gleiche Stimmen, von denen besonders „Das alte Männle" Freude macht. Einen ganzen Zyklus von zweistimmigen Kanons, der als Hochzeitsgabe für liebe Freunde 14 Eichendorff-Sprüche unter dem Titel „Vom Leben und Singen". zusammenfaßt, erhalten wir von Rudolf Kocea in Wardt. Die Kanons sind sehr anerkennenswerte Arbeiten, die uns zum Teil große Freude bereiteten. Otto Mittelbach-Komotau sendet sechs deutsche Tänze für Klavier zweihändig, die sich durch anmutige Erfindung auszeichnen. Fritz Hoß-Salach hat eine ganz prächtige Lösungsform in seiner Zeichnung entdeckt. Der Trichter, durch den die Einzelworte hindurchgeleitet werden, läßt unten den Rätselspruch erscheinen. Die sinnvolle Form dieser Lösung verdient volle Anerkennung. Gleichzeitig sendet Fritz Hoß noch eine Kammerorchesterstudie mit, die einen Versuch darstellt, über den wir uns gefreut haben. Bei den sonstigen ausgezeichneten Anlagen des Herrn Hoß möchten wir aber doch empfehlen für diese Orchesterarbeiten zunächst gute Vorbilder, etwa von Mozart, zur Hand zu nehmen, damit er auch auf diesem Gebiet die Leichtigkeit seiner Zeichenfeder erreicht. Auch einige Gedichte gehören hierher: Verse von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Breisgau, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf und KMD Arno Laube-Borna, die den Meister des Stabes Wilhelm Furtwängler feiern. Diesen Einsendern sei je ein Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— zuerkannt. Und schließlich erhält noch Walter Heyneck-Leipzig für sein Gedicht an Wilhelm Furtwängler einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.—.

Zu der letzten Rätsellösung GADE ist noch nachträglich etwas verspätet aus dem Felde von Hauptmann Walter Rau ein Vorspiel für Violine allein eingetroffen, das ausgezeichnet ist, und volle Anerkennung verdient. Es wird noch nachträglich mit einem Bücherpreis im Werte von Mk. 8.— ausgezeichnet.

Nun bitten wir unsere Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Richtige Lösungen gingen ferner noch ein von:

Cöl.-Gertrude Abigt-Chemnitz — Kantor Walter Baer-Lommatzsch/Sa. — UO Günter Bartkowski — Hans Bartkowski-Berlin — Dr. Pirmin Biedermann-Guben — Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg/Br. — Aenne Döllken, Musiklehrerin, Essen/R. — MD Hermann Fey-Lübeck — Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen/Th. — Carl Heinzen-Düsseldorf — Obergefreiter Walter Hilmer — Ursula Kittkewitz-Königshorst b. Berlin — Joachim-Dietrich Link-Leipzig — Pfarrer Fr. Okfas-Altenkirch/Ostpr. — Alfred Oligmüller, Kammermusiker, Bochum — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel-Wiesbaden — Kantor Walter Schiefer-Hohenstein-Ernstthal — KM Johannes Scholz-

Liegnitz — Ernst Schumacher-Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer-Chemnitz — Kantor Paul Türke-Oberlungwitz — Studienrat Hermann Walter-Hamburg — Funker Otto Wolf.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Hermann Fey, Lübeck.

Aus den Silben:

a — a — alt — an — ant — aus — bat — be — bich — cek — dan — de — di — e — e — eich — ger — gi — has — hem — horn — j — keg — kel — kin — kla — ku — ku — lich — lie — lig — lin — ling — lö — lou — mann — na — na — ne — nehr — ner — net — ni — nie — no — nor — o — o — oh — pa — pan — per — ra — re — rez — ri — ri — rich — ro — sat — schwell — son — sorg — stik — sung — tar — ta — te — te — te — ti — ti — ti — tu — uh — ull — va — werk — ze

sind 27 Wörter zu bilden, deren erste und dritte Buchstaben, von oben nach unten gelesen, den Namen eines zeitgenössischen Komponisten, den Namen seines Textdichters (bei beiden Vor- und Zuname) und die Titel zweier Opern derselben angeben. Bemerkung: ch = ein Buchstabe.

1. Baskische Trommel
2. Vorrichtung in der Mechanik des Pianoforte
3. Violinist, Verfasser eines Klavierauszuges zu „Lohengrin“
4. Geigenmacher zu Breslau, † 1884
5. Saiteninstrument
6. Opernkomponist der Gegenwart
7. Bassethorn
8. Kirchenkomponist des 17. Jahrhunderts
9. Quintstimme der Orgel
10. Registerzug zum Ablassen des Windes aus den Bälgen der Orgel
11. Italienische Bezeichnung für allmähliche Entwicklung des Singtrillers
12. Bühnenwerk
13. Blasinstrument
14. Begründer des französischen Orgelspiels
15. Altmeister des a cappella-Stils
16. Wissenschaft des Hörbaren
17. Zeitgenössischer Klavierkomponist
18. Spanischer Tanz aus dem vorigen Jahrhundert
19. Musikalienverleger
20. Fagottvirtuose, einer der „Mannheimer“
21. Oberwerk einer Orgel
22. Griechischer Name der Oktave
23. Opernkomponist, † 1919
24. Gesangspädagoge, † 1868 in Berlin
25. Komponistin von „Ritters Abschied“ (Anfangsbuchstabe des Vornamens und Zuname)
26. Rheinischer Komponist und Verleger, † 1924
27. Tempobezeichnung

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. März 1943 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Buch oder Bücher im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung vor.

MUSIKBERICHTE

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DIE MUSIK DER FLÄMISCHEN WOCHE IN HANNOVER.

Von Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover.

Eine deutsch-flämische, unter dem Schutze des Gauleiters Hartmann Lauterbacher stehende und in der Hauptstadt Niedersachsens vor sich gehende, mit Veranstaltungen aller Art bedachte Woche kann in diesen Zeiten nicht den Sinn eines noch so anregenden Kulturaustausches benachbarter Völker haben. Der verbindende Gedanke ist größer und er liegt auch tiefer. Wenn man hört, daß in Hannover ein Haus mit dem Namen „Germanien“ gebaut werden soll, wird man erraten, daß das Ziel ein politisches ist: der Gau Südhannover-Braunschweig wird zum Raume der großgermanischen Bestrebungen und Arbeiten werden; die Ortsgruppe Hannover der Deutsch-Flämischen Arbeits-

gemeinschaft steht unter dem Vorsitz des Regierungspräsidenten Dr. Binding. Mit Recht wurde die Woche als wichtige Waffe im Kampfe um ein neues Europa erkannt.

Über die große, zwischen Dufay und Lasso liegende Epoche der niederländischen Musik braucht an dieser Stelle kein Wort gesagt zu werden: sie hat zwischen dem ausgehenden Mittelalter und der Zeit des beginnenden barocken Stils das Antlitz der europäischen Tonkunst gebildet. Auch davon soll nicht gesprochen werden, was wir den uns besuchenden flämischen Freunden aus dem Vorrat unserer Musik zu zeigen hatten. Wohl aber sei von dem Gastgeschenk kurz die Rede, das sie für uns bereit hielten: wir bekamen einen Einblick sowohl in das Schaffen, wie in das Nachschaffen des Brudervolkes auf dem Gebiete der Kammer- wie der Orchestermusik.

Wir nähern uns der erstgenannten Gattung auf dem Umwege über eine reich beschickte Schau flämischer Graphik im Landesmuseum. Wie der bildende Künstler hier auf das Mittel der Farbe verzichtet, so verzichtet der Komponist von Kammermusik auf die Vielfältigkeit des Orchesterklanges. Die Sparsamkeit der Mittel verpflichtet zur Genauigkeit der Arbeit: auch die flandrischen Musiker bekennen sich zum Grundsatze der Zucht, der Werktreue und Ehrlichkeit. Daß der Verzicht auf die Masse kein Erlahmen, eher eine Stärkung der Fantasietätigkeit mit sich bringe, wurde alsbald klar. So wenig wir das Erscheinen eines musikalischen Rembrandt erwarten durften, so sehr erfreute uns die kompositionstechnische Höhe und die noble geistige Haltung der gezeigten Werke.

Wenn wir noch einen Schritt weiter gehen und einen Satz von *Ernst van der Eyken* mit de Brouykers „Kathedrale von Bourges“, *Jef van Hoofs* Stücke mit einem feinen Holzschnitt von Cantré vergleichen, so ist der Eigenwert der vollständig mitgeteilten Quartette groß genug, um eine gesonderte Betrachtung zu rechtfertigen. *Josef Ryelandt* war sechzig Jahre alt, als er (1930) sein dreisätziges Streichquartett in F-dur schrieb, schön geformter Ausklang, nicht so sehr eines Lebens, als eines Kunststils (des romantischen) mit sicherer Durchführung der eigenen Absicht, mit organischer Entwicklung der Gedanken, die im innigen Adagio Überweltliches berühren. *Jovis Lonque* gehört der um die Jahrhundertwende geborenen Altersfolge an: er steht in stilistischer Krise und sucht neue Wege für den Ausdruck der ihn bedrängenden Gesichte; entscheidend für die Lage ist aber das tief erregte Temperament, das die vier Sätze durchglüht und die eigentliche Ursache der den Anteil des Hörers auf das Äußerste spannenden Neubildungen ist. Die Herren van der Smissen, van den Boom, Smyers und Horemans spielten die Werke ihrer Volksgenossen mit leidenschaftlicher Hingabe; sie bilden eine Quartettvereinigung, die über ihre landschaftliche Bedeutung hinausgeht: Sinnlichkeit und Geist, Lebhaftigkeit und Ruhe, Virtuosisches und Musikalisches ist in vollendetem Ausgleich.

Ebenso erfreulich und wertvoll war die Bekanntschaft mit dem flämischen Dirigenten Henrik Diels-Antwerpen, der in der Leitung des städt. Orchesters ungewöhnliche und durch das Gehör sofort feststellbare Eigenschaften mitbrachte. Er verfügt über einen schönen Vorrat von Dirigierbewegungen, die nicht auf dem Orchester lasten, den Klang und auch die rhythmischen Kräfte vielmehr befreien. Die im Sichtbaren waltende geistige Kraft vermochte ein so leicht gefügtes Werk, wie *Straußens* „Till Eulenspiegel“ zusammenzuhalten und in seiner Form überzeugend darzustellen. Zwischen den beiden Wegbereitern der als verwandt sogleich erkennbaren flämischen Kunst, zwischen Franck und Tinel steht dem Alter nach *Peter Benoit*, dessen kraft-, doch auch geräuschvolle Musik zu einem Melodram von naturalistischer Schilderung bis zu weberscher und frühwagnerscher Melodieseligkeit neigt. Ein starkes satztechnisches Können hat er mit *August de Borck* und *Paul Gilson*, zwei Angehörigen der Straußischen Altersfolge, gemein. Borcks Fantasie über zwei flämische Volksweisen gehört nicht zufällig in die Sinnesart unsres Humperdinck, doch besticht eine echte Lebhaftigkeit. Ganz im Geiste Wagners sieht Gilsons symphonische Dichtung „Das Meer“ die Natur und den Menschen. Es stehen vier groß angelegte Bilder in einem Rahmen, drei allgemeiner, eines besonderer, d. h. ausgesprochen flämischer Haltung: diese Matrosenlieder und Tänze sind mit Kraft, doch ohne Roheit gestaltet. Auch in den andern Sätzen ist die thematische Substanz stark genug, das Ausladende der poetischen Vorwürfe formend zu durchdringen. Unter den Kunstmitteln, die natürlich von der Romantik ausgebildet sind, fällt bei allen diesen Meistern die sehr geschickte Instrumentierung auf: das Orchester singt mit zauberischen Klängen eine sich neigende Welt zu Ende.

TAG DER HAUSMUSIK 1942 IN LEIPZIG.

Von Willy Stark, Leipzig.

Zum zehnten Tag der deutschen Hausmusik war *Johann Sebastian Bach* in den Mittelpunkt gestellt und Leipzig, das in solchem Zusammenhang nunmehr offiziell als Bach-Stadt bezeichnet worden ist, zur Stadt der Hausmusiktage bestimmt worden. Eine ganze Musikwoche war ausgerichtet worden vom Städtischen Kulturamt und der Reichsmusikkammer, vertreten durch die Landesleitung Sachsen und die Bezirksverwaltung Nordsachsen.

Wie das Künstlertum erst erwachsen konnte aus volkhafter Musikpflege, wie sein Schaffen angewiesen ist auf die Resonanz, die es im Volke findet, und es seinen Nachwuchs nur herausreifen

lassen kann aus der musikalischen Familie, so hat andererseits wieder der Musikfreund und Liebhaber und die musikaufgeschlossene Jugend Beispiel und Förderung im Wirken des Berufsmusikers. Ohne solche Wechselwirkung ist eine Musikkultur undenkbar. Darum hatten beide Kräfte, der Fachmann und der Laie, an der Ausgestaltung der Hausmusikwoche teil.

Manches ging dabei über den Rahmen der Hausmusik hinaus, ein großes Gewandhauskonzert etwa kann nicht als Musik des häuslichen Kreises bezeichnet werden und dennoch sind die dabei aufgeführten Werke ursprünglich ja nicht für das breite Forum des öffentlichen Konzertes geschrieben worden, sondern wie etwa Händels und Bachs Instrumentalwerke für den höfischen Musizierkreis, also eine Hausmusik in prunkvollerem Rahmen, oder Mozarts, Beethovens, Schuberts Musik für das musikliebende Adels- oder Bürgerhaus des klassischen Wien gedacht, schließlich ist ja überhaupt die berühmte Institution der Gewandhauskonzerte einst erst aus dem jahrhundertelang im Hause der Bürgerschaft gepflegten Kunstsinn erwachsen. In solch weiterem Sinne hat auch das große Orchesterkonzert oder eine Choraufführung etwa der Thomaner sehr wohl ihren Platz auch im Rahmen einer Hausmusikwoche. Wir müssen uns dabei grundsätzlich freimachen von der Vorstellung der erst in der ausgehenden Aufklärung geschaffenen scharfen Trennung zwischen öffentlicher und privater Musikpflege. Die Geschichte kennt sie bis in die Zeit der Klassiker hinein garnicht, und die Musikkultur unserer Tage kann ebensowenig ohne den Nährboden häuslicher Kunstliebhaber existieren.

So war die in Leipzig veranstaltete Musikwoche mit der Berücksichtigung aller Faktoren des musikalischen Wirkens und ihrer Wechselwirkung in ihrer Vollständigkeit und Vielfalt einzigartig, und zweifellos konnten von ihr bedeutsame Anregungen ausgehen auf eine volksverbundene und den deutschen Menschen erhebende und stärkende Musik und ihre Pflege in allen Gauen unseres Vaterlandes.

Die Überschau über das gesamte Gebiet der Hausmusik und die Verbindung zur öffentlichen Musikpflege stellte Bach und seine Zeit in den Vordergrund, doch war das Kunstschaffen späterer Zeiten ebenso berücksichtigt, wie auch das Schaffen der Gegenwart vertreten war. Hausmusikstunden des Oberbürgermeisters in dem in diesen Tagen wieder im Mittelpunkt des Kammermusikgeschehens stehenden Gohliser Schlößchen, dem „Haus der Kultur", und der Hochschule für Musik galten ausschließlich *Bach*. Dort stellten Erich List, Kurt Stiehler und Christel Pfeiffer mit dem Vortrag der E-dur-Flötensonate, der g-moll-Sonate für Violine allein und der c-moll-Partita für Cembalo Musterbeispiele geschliffensten Kammermusizierens auf, hier wieder waren die größeren Formen Bachschen Schaffens das Thema. Das Konzert d-moll für drei Klaviere mit Oswin Keller, Anton Rohden und Otto Weinreich als ebenbürtigen Solisten unter Walther Davissons Leitung beschwor Bachs Musizieren zu den Meßzeiten mit dem Collegium musicum, die Kaffeekantate, jenes lustige Selbstporträt, führte ins Kantorat selber und das Trio aus dem „Musikalischen Opfer", von Carl Bartuzat, Walther Davisson und Günther Ramin beglückend schön vermittelt, erinnerte an den Besuch in der musikalischen Runde zu Sanssouci. Zur Kaffeekantate fügten die Thomaner in einem Konzert im Gewandhaus unter Günther Ramin zwei andre, lokalgeschichtlich interessante Werke aus dem weltlichen Kantatenschaffen, „Schleicht, spielende Wellen", die Huldigungsmusik für den Kurfürsten, ein packendes Naturstück, und „Phoebus und Pan", Bachs Beitrag zur Kunstpolemik seiner Zeit. In madrigalischen Gesängen von *Schein, Haßler, Donati* und *Gastoldi* konnte man die Kultur des Thomanerchores im unbegleiteten Satz bewundern.

Die NS-Frauenschaft, die es zu ihren wichtigsten Aufgaben zählt, der deutschen Frau das Rüstzeug zu geben, mit dem sie die Seele der Familie, der gute Geist im Hause sein kann und soll, bot einen Abend, in dem Kreisfrauenschaftsleiterin Hauptmann den Wert der Hausmusik in zu Herzen dringenden Worten den Frauen nahelegte. Das praktische Beispiel ergänzte das Wort: Mütter musizierten mit ihren Kindern, ein Frauenchor sang Volkslieder und ein Frauenorchester bot eine Suite von *Pezel* und *Bachs* Violinen-Doppelkonzert. Beim Kulturdezernenten, Stadtrat Hauptmann, gabs eine von einer Laienspielgemeinschaft ausgeführte Hausmusikstunde mit Kammermusikwerken von *Bach, Telemann, Mattheson* und *Roeder*. *Mich. Haydns* D-dur-Streicher-Divertimento, *Christian Bachs* D-dur-Sinfonie und das vierte der Brandenburgischen Konzerte bildeten das Programm eines Konzertes des Gewandhauskammerorchesters unter Paul Schmitz, Max Kalki, Carl Bartuzat und Kurt Figlerowicz als Solisten und das Orchester boten ein sehr delikates Musizieren. An diesem Abend fand ein Flötenkonzert von *Hermann Ambrosius* seine Uraufführung. Merkmale dieses Werkes sind ein improvisatorisch frei geformter Kopfsatz, weitausschwingende, in die Tiefe dringende Melodik im langsamen Satz, straffe Konzentration im Finale. Die Musik ist harmonisch bewußt schlicht gehalten und bietet dem Soloinstrument eine eigenwillige, aber dankbare Partie.

Eine Veranstaltung ganz besonderer Art war eine im Gewandhaus veranstaltete offene Klavierstunde Walter Giesekings für die Jugend. Von Erläuterungen unterstützt und durch das unnachahmliche praktische Beispiel zeigte der Künstler, daß die Unterrichtswerke gar nicht so lang-

weilig sind, wie sie dem Lernenden wohl scheinen mögen, sein Vortrag bekanntester Klavierstücke von *Bachs* Inventionen über *Mozart* und *Beethoven*, *Schumanns* „Fröhlichen Landmann" und anderen Stücken des Jugendalbums bis zu *Grieg* und *Walter Niemann* illustrierte das unübertrefflich. Auch bei den Musikerziehern (das Boche-Trio, Kurt Stiehler, Walther Götze, Paul Günther und Hugo Steurer hatten sich zu einer Hausmusikstunde zusammengetan) gab es neben Werken von *Bach* und *Schumann* wieder eine Uraufführung. *J. N. Davids* Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre Werk 26 geht freilich inhaltlich, in ihrem polyphonen Stil wie ihren technischen Ansprüchen, über das weit hinaus, was dem Hausmusikanten geistig und praktisch zugänglich ist, es ist eben Hausmusik bei Davids, wie vieles der obengenannten Werke eben Hausmusik bei Bachs war. Blas- und Streichinstrument werden alle Möglichkeiten abgerungen und das in schläfrige Beharrlichkeit versunkene Zupfinstrument erhält die ungewöhnliche Aufgabe gestellt, sich am thematischen Geschehen aktiv zu beteiligen. Dem Liede, jener spezifisch dem häuslichen Kreise geltenden Kunstgattung, war ein Abend gewidmet, in dem die ausgezeichnete Altistin Evamaria Böhm Gesänge von *Gluck* bis *Graener* bot. *Das* Instrumentenmuseum der Universität ließ Hausmusik auf alten Instrumenten (Orgel, Flötenwerk, Clavichord, Spinett und Hammerklavieren) erklingen, Helmut Schultz und Frédéric Espitalier trugen dabei Originalkompositionen vor. Schließlich waren auch reine Volksinstrumente in den Mittelpunkt hausmusikalischer Stunden gestellt, so Blockflöte, Mandoline, Guitarre, Bandonion und Akkordion, bemerkenswert war dabei, daß Schaffende unserer Zeit, wie *Ambrosius*, *Walther Götze*, *Hugo Hermann*, *Friedrich Haag* sich mit ihren Werken in den Dienst der Hebung der Volksmusikliteratur stellten. Stark beteiligt waren die Leipziger Schulen mit zahlreichen Hausmusikveranstaltungen, allen voran natürlich das Musische Gymnasium und die Städtische Musikschule für Jugend und Volk. Auch Sing- und Spielscharen der Hitler-Jugend stellten ihren Mann, und in vielen Familien wurden Musikveranstaltungen durchgeführt.

Den Höhepunkt bildete der Festakt, in dem Dr. Peter Raabe sprach, wobei die im Orts- und Kreisentscheid bei dem von der Reichsmusikkammer veranstalteten Instrumentalwertungsspiel als Sieger hervorgegangenen jugendlichen Musikanten sich als Preisträger des Gaues Sachsen vorstellten. Diese Veranstaltung zeigte in sinnfällig überzeugender Weise den praktischen Erfolg, den die zielbewußte Förderung und Pflege der Hausmusik zeitigte. Durch die Klavier-, Orgel-, Geigen- und Klarinetten-Spieler im Alter von 11—17 Jahren lernte man Resultate kennen, bei denen nicht allein weit fortgeschrittene, teilweise sogar erstaunliche Spielleistungen, sondern durchweg auch überdurchschnittliche Begabung festzustellen war. Das aber ist der schönste Sinn der Hausmusikpflege, daß neben der praktischen Musikübung auch künstlerisches Verständnis und musikalische Bildung gestärkt werden. Das Instrumentalwertungsspiel hat nun die Auslese jener Begabungen erbracht, denen die Reichsmusikkammer ihre besondere Pflege und Förderung angedeihen lassen wird. Im Festakt sprach Oberbürgermeister Ministerpräsident a. D. Freyberg, der auf die musikalische Tradition Leipzigs hinwies, um derentwillen die Bach-Stadt zum Mittelpunkt des Hausmusiktages 1942 bestimmt wurde, und auf die Verpflichtung, die aus solcher Tradition für die Pflege der deutschen Musik erwächst. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ergriff das Wort, um am Beispiele Sebastian Bachs einmal Größe und Weltgeltung der deutschen Musik aufzuzeigen und zum andern in Bach das Vorbild für das Hausmusizieren und für jede Musikerziehung erkennen zu lassen. So wie Bach, so führte der Redner aus, könne ein Laie nicht musizieren, es sei auch garnicht die Aufgabe des Hausmusizierens, den Künstler in seinen Leistungen nachzuahmen. Bach stelle im Titel seiner Inventionen, deren Faksimileausgabe die diesjährige Gabe der Reichsmusikkammer an die Preisträger ist, die Forderung auf, ein „reines und cantables" Spiel zu erreichen. Der Meister weise damit darauf hin, daß die innere, künstlerische Redlichkeit das Ziel aller Musikübung sein soll. Das aber kann auch der Laie erreichen, und dann wird sein Musizieren eine Erziehung zum Wertvollen und Guten. Wenn aber das Hausmusizieren so ausgerichtet ist, wird es auch um die Zukunft unserer Musikkultur gut bestellt sein.

MUSIKALISCHE VERANSTALTUNGEN DER MÜNCHENER KULTURWOCHE.

Von Dr. Wilhelm Zentner (im Felde).

München gilt im allgemeinen bei der Kulturwertung der deutschen Städte als Sitz und Hort der bildenden Künste. Inwieweit man jedoch auch die Musik als wesentlich bestimmendes Element im hiesigen Kulturleben empfindet, bewies der weite Spielraum, den man ihr innerhalb der großen Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung eingeräumt hatte. Eine der tragenden Rollen war ihr zugedacht worden, und eine solche entspricht auch durchaus den natürlichen Gegebenheiten. München, die Uraufführungsstätte zweier Mozartscher Opern, von Wagners „Tristan und Isolde" sowie der „Meistersinger", die Geburtsstadt eines Richard Strauß und Wahlheimat Hans Pfitzners, der gegenwärtige Wirkungsbereich so überragender Dirigentenpersönlichkeiten wie Oswald Kabasta und Clemens Krauß, ist Musikstadt in einem sehr wesent-

lichen Sinne, jederzeit bereit und fähig, außerordentliche Beiträge zum deutſchen Muſikleben zu leiſten. Noch ein zweiter Grund mag für die weitgehende Berückſichtigung der Muſik im Geſamtprogramm der Feſttage beſtimmend geworden ſein. Denn nach keiner anderen Kunſt trägt unſere Zeit, eine einzige große Selbſtbeſinnung auf das eigene Weſen, innigeres Verlangen als eben nach Muſik, in der ſich deutſche Art und Kunſt doch wohl am unmittelbarſten und ſeelengewaltigſten offenbart. Man hat vom „Muſikhunger" unſerer Tage geſprochen: in der Tat, es handelt ſich um einen Hunger nach dem Brot unſeres Herzens. Denn jener Hunger iſt nichts anderes als ein Heimverlangen nach den Quellſchächten unſeres Lebens. In dieſem Sinn gewannen die Zahlenangaben über die Vermehrung der Konzerte, die der ſtädtiſche Muſikbeauftragte, Prof. Carl Ehrenberg, in ſeinem Bericht über „München als Muſikſtadt" machte und die von einer Verdoppelung der muſikaliſchen Veranſtaltungen ſprachen, eine beſonders erfreuliche Bedeutung: Muſik iſt in der Tat ein Allgemeinbeſitz des geſamten deutſchen Volkes geworden, von allen geſucht und geliebt!

Den „feldgrauen Komponiſten" war ſelbſtverſtändlich das erſte Wort gegeben. Unter Leitung von GMD Alfons Dreſſel erklangen, vom Orcheſter des Reichsſenders München ausgeführt, vier Uraufführungen. Den Reigen eröffnete eine „Muſik für Streichorcheſter" Werk 39 von *Hans Sachße*, die in ihren 5 Sätzen Ernſt und Tiefe der thematiſchen Arbeit verriet, ohne darüber ins Abſtrakte oder Konſtruktive abzugleiten. Sachße bewährt ſich auch hier als perſönlicher Denker in Tönen. Unmittelbar vom Kriegserlebnis angeregt ſchien *Otto Roſenbergers* „Bretonica", Muſik für Klavier, Bläſer und Harfe, Werk 17, deren Solopart Gerhart Münch mit Nerv und Feinſinn betreute. Im Gegenſatz zu Sachßes Kunſt der muſikaliſchen Linienführung behauptet hier eine farbig aufgelockerte, ſtimmungsbunte Klanglichkeit in fließendem muſikaliſchem Ablauf das Vorrecht. *Karl Meiſters* „Glockenkonzert", ſoliſtiſch durch Emmy Schech-Donius aufs beſte vertreten, wandert Empfindungs- und Ausdruckspfade der Romantik, mitunter bis zur ſelbvergeſſenen romantiſchen Länge. *Erich Lauer*, der ſeine „Stedinger Muſik" ſelbſt dirigierte, hat in dieſer niederdeutſchen Suite den richtigen Ausgleich zwiſchen Inhalt und Mitteln gefunden. Eine kernige, friſch zupackende, vom Lebensatem der Folklore befruchtete Kunſt. Auch in den übrigen Konzerten ſtanden naturgemäß Münchener Komponiſten in vorderſter Reihe. Das eigentliche Feſtkonzert der Münchener Philharmoniker brachte außer *Richard Wagners* „Tannhäuſer"-Ouverture und Bacchanal *Beethovens* 5. Symphonie und — als Huldigung an *Richard Strauß* — „Till Eulenſpiegels luſtige Streiche". Oswald Kabaſta, der durch eine neue Sitzordnung ſeines Orcheſters die akuſtiſchen Tücken des Feſtſaals im Deutſchen Muſeum weſentlich verringert hatte, riß mit ſämtlichen drei Werken die Hörer zur ſtürmiſchen Begeiſterung hin. Das ebenfalls in die feſtlichen Veranſtaltungen eingebaute 1. Volks-Symphonie-Konzert, von Adolf Mennerich in großem Stil geleitet, vereinte zwei auf der Höhe reifſter Meiſterſchaft ſtehende Komponiſten, *Hans Pfitzner* und *Siegmund von Hausegger*, mit der perſönlichkeitsſtarken Nachwuchsbegabung von *Kurt Strom*. Von letzterem hörte man den „Sinfoniſchen Auftakt", ein mit innerem Impuls geladenes, von charakteriſtiſchem Klangtum erfülltes Stück, das auf eine energievoll einſetzende freie Fantaſie ein Scherzo in Sonatenform folgen läßt. Selbſt in einer ſo gefährlichen, hohe Vergleichsmaßſtäbe aufſtellenden Nachbarſchaft wie von Pfitzners Klavierkonzert, durch Roſl Schmid im Urſinn des Schöpfers gedeutet, und von Siegmund von Hauseggers „Aufklängen" vermochte ſich die Erſtaufführung in hohen Ehren zu behaupten. — Ein Abend intimen Muſizierens war *Richard Trunk* und *Ceſar Bresgen* gewidmet. Auch hier begegnete die Gegenüberſtellung zweier Generationen. Der aus der muſikaliſchen Jugendbewegung kommende Bresgen ſucht in Lied wie Kammermuſik in einer Vereinfachung der Mittel und leichter Ausführbarkeit zugleich eine Steigerung des Ausdrucks nachſeiten der Verinnerlichung, daher ſeine Anknüpfung beim Volkston im Liede, bei den Formen der alten Spielmuſik, wie der Trioſonate, in ſeinem kammermuſikaliſchen Schaffen. Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks ertrachtet aber nicht minder ein ſo echter und urſprünglicher Lyriker wie Richard Trunk mit ſeiner feinnervig kultivierten, dem Liedſtil eines Schumann und Hugo Wolf verpflichteten Aufſpürung des dichteriſchen und ſeeliſchen Herzſchlags in ſorgſam ausgewählten Texten, und ſo trifft ſich Bresgens Hang nach dem mehr Allgemeinen mit der ſubjektiveren Richtung des älteren Meiſters doch im entſcheidendſten Punkte: in dem Beſtreben, Muſik ſtets als Ausdruckskunſt, niemals als bloßes mechaniſches Formſpiel empfinden zu laſſen. Völlig vom Lyriſchen her beſtimmt war auch Trunks reizende Serenade für Streichquintett Werk 55, ein köſtliches Stück, deſſen beſinnlicher Schluß einen beſonders ſchönen und gewählten Gedanken des Meiſters ausſpricht.

Die Münchener Marionettenbühne wollte in den Kulturtagen auch nicht müßig bleiben und ſteuerte eine von Dolf Zenzen beſorgte Aufführung des „Barbier von Sevilla" bei, woran die muſikaliſche Sauberkeit des vor allem in den großen Enſembles gewiß nicht leicht wiederzugebenden Werkes neben der launigen Puppenkunſt und einer erleſenen ſängerlichen Beſetzung beſonders zu rühmen bleibt. — Die Staatsoper bewies mit einer glanzvollen Wiedergabe der

„Daphne" unter den berufenen Deuterhänden eines Clemens Krauß, wie ſehr man hier eine authentiſche Richard Strauß-Pflege als eine der vordringlichſten und verpflichtendſten Aufgaben der Münchener Opernpflege empfindet.

In der Ottoſtraße vollzog ſich, eingeklungen vom Spiel des Döbereiner-Trios, der berufenſten Anwälte für die Pflege der alten Muſik, die Eröffnung der ſtädtiſchen Muſikinſtrumentenſammlung, mit der München, was Wertgehalt und Reichhaltigkeit der über 3000 Inſtrumente umfaſſenden Schau anlangt, den Vergleich mit anderwärts bereits vorhandenen Sammlungen ſehr wohl aufzunehmen vermag. Einzigartig dürfte jedoch dieſe Ausſtellung dadurch werden, daß die Inſtrumente ſich nicht nur als ſtumme „Schauſtücke" dem Auge des Betrachters darbieten, ſondern — durch originale Schallplattenaufnahmen — zugleich dem Ohre hörbar machen werden. In ſolcher Verbindung, deren Vollzug allerdings noch manche Arbeit koſten mag, wird die Münchener Inſtrumentenſammlung, die ethnographiſch wie muſikhiſtoriſch gleich reizvoll und anregend iſt, einem wirklichen Bedürfnis vieler Muſikfreunde aus nah und fern entgegenkommen.

Im Rahmen des „Feſtlichen Abſchluſſes", bei dem übrigens *Carl Orffs* mit ſparſamſten Mitteln (Oſtinato!) zu monumentaler Steigerung gebrachte „Entrata" ihre Münchener Erſtaufführung erlebte und *Carl Ehrenbergs* Tondichtung „Jugend" eine klangblühende und warmblütige Wiedergabe unter Kabaſtas Stabführung erlebte, wurden vom Oberbürgermeiſter der Hauptſtadt der Bewegung, Reichsleiter Fiehler, neben den Preiſen für Dichtung und bildende Künſte auch die Namen der Träger der ſtädtiſchen Muſikpreiſe bekannt gegeben. Für 1941 erhielt den Münchener Muſikpreis *Ceſar Bresgen,* für 1942 *Richard Trunk.* Mit Förderungspreiſen wurden die Münchener Komponiſten *Kurt Strom* und *Ernſt Schiffmann* bedacht. Erſter Empfänger der anläßlich des ſiebzigſten Geburtstages geſtifteten Siegmund von Hausegger-Plakette wurde Präſident Prof. Dr. *Peter Raabe,* der als Dirigent der Münchener Philharmoniker 1903—1906 unvergeſſene Verdienſte um das Münchener Muſikleben, mit dem er auch heute noch in lebendiger Fühlung ſteht, beſitzt. Außerdem wurde noch eine Reihe von Förderungspreiſen an den geigeriſchen und pianiſtiſchen Nachwuchs ausgeteilt. Dieſe großzügige Förderungstat des Kulturamts der Hauptſtadt der Bewegung, deren Leiter, Ratsherr Max Reinhard, ſelbſt einen Überblick über ſeine kulturelle Arbeit entrollte, wurde von den Anweſenden mit jubelndem Beifall aufgenommen.

DIE DRITTE POSENER KRIEGS-MUSIKWOCHE.

Von Edm. Freih. v. Temnitſchka, Poſen.

Für die am 3. September 1942 begonnene dritte Poſener Kriegs-Muſikwoche zeichnete zum erſten Male als Geſamtleiter der im letzten Winter auch als Dirigent immer mehr in die Öffentlichkeit getretene Landesleiter der Reichsmuſikkammer, KM Wolfgang Helmuth Koch, deſſen Wirken bisher durch ſeine faſt ausſchließliche Inanſpruchnahme durch die Einrichtung des muſikaliſchen Unterrichtsweſens im Warthegau der breiten Öffentlichkeit entzogen war, der aber ſchon im vergangenen Konzertwinter namentlich durch ſeine klare und plaſtiſche Deutung der *Reger*ſchen Mozart-Variationen als Dirigent aufgefallen war.

Die diesjährige Feſtwoche ſtand ganz im Zeichen des 70. Geburtstages *Hans Pfitzners,* der nicht nur durch ſeine große ſchöpferiſche Perſönlichkeit, ſondern auch durch ſeinen kompromißloſen Kampf für volksbewußte, geſunde Muſikpflege und gegen die entartete muſikaliſche Produktion der Nachkriegszeit gerade der jungen Muſikergeneration eines umkämpften Grenzlandes ſehr wohl als Vorbild und Leitſtern dienen kann. Die Ehrungen des berühmten Komponiſten, der die Gauhauptſtadt durch ſeine perſönliche Anweſenheit erfreute, fanden ihren Höhepunkt in der Verleihung des Muſikpreiſes Reichsgau Wartheland 1942.

Den feſtlichen Auftakt zur Muſikwoche bildete das erſte Sonderkonzert des Orcheſters der Gauhauptſtadt Poſen unter der Leitung von KM W. H. Koch. Schon dieſes Konzert brachte zwiſchen der Romantiſchen Suite Werk 125 von *Max Reger* und der 1. Sinfonie von *Johannes Brahms* das Violinkonzert h-moll Werk 34 von *Hans Pfitzner,* von Prof. Max Strub-Berlin meiſterhaft geſpielt. Die weiteren Veranſtaltungen umfaßten einen Vortrag von Prof. Dr. Hermann Unger-Köln über „Die Weltgeltung der deutſchen Muſik und Hans Pfitzner", eingerahmt von Klavierſtücken und der Violinſonate Werk 27 des Komponiſten, geſpielt von Prof. Strub und Prof. Friedrich Wührer-Wien, ein abwechſlungsreiches Kammerkonzert der Gaumuſikſchule, in dem u. a. auch Kammermuſikwerke und Lieder des gefeierten Komponiſten erklangen, eine „Kleine Kammermuſik" der Volksmuſikſchule Poſen, eine „Stunde der Jugend" (Leiter Hauptbannführer Blumenſaat) und endlich als Abſchluß ein Feſtkonzert des Orcheſters der Gauhauptſtadt unter perſönlicher Leitung von Prof. Dr. Hans Pfitzner und unter Mitwirkung von Eliſabeth Schwarzkopf-Berlin (Sopran). Intereſſant, daß der Meiſter hiebei neben der wundervollen Ausdeutung eigener Werke auch die IV. Sinfonie d-moll von *Robert Schumann* wählte, alſo in kongenialem Nachſchaffen dem Geiſte des großen deutſchen Romantikers huldigte. Vor geladenen Gäſten ſpielte im Hauſe des Vertreters des Reichsſtatthalters, Min.-Dir. Jäger, das Strub-Quartett Werke von *Hans Pfitzner.* Der Feſtakt am 6. September, in deſſen Verlauf Gauleiter und Reichsſtatthalter Arthur Greiſer, ſelbſt an der

Spitze der eifrigste Förderer der Musikpflege in seinem Gau, die Verleihung des Musikpreises Reichsgau Wartheland 1942 an *Hans Pfitzner*, gleichzeitig aber auch die Begründung des Warthe-ländischen Musikerziehungswerkes und die symbolische Eröffnung von nicht weniger als 12 Musikschulen im Gau verkündete, brachte außerdem *Hermann Zilchers* „An mein deutsches Land", *Hans Pfitzners* Palestrina-Vorspiele und *Händels* Cäcilien-Ode unter Leitung von MD Hans Roessert, schließlich den Jahresbericht des Landeskulturwalters Maul und eine Ansprache des Leiters der Abteilung Musik im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Min.-Rat Dr. Miederer.

Fürwahr ein reiches Programm, das der verdienstvolle Leiter der 3. Posener Kriegs-Musikwoche aufgestellt und mitten im schweren Ringen unseres Volkes auch durchgeführt hatte! Den Veranstaltern und Mitwirkenden gebührt aufrichtiger Dank für diese auf hoher Stufe stehende, im besten Sinne des Wortes propagandistische Leistung. Eben wird auch die Anzahl der in der Spielzeit 1941/42 im Gau durchgeführten musikalischen Veranstaltungen bekannt: 150 Sinfoniekonzerte, 89 Kammermusikabende, 172 Solistenabende, 37 Chorkonzerte und 3 Musikwochen! Man darf also wohl die besten Hoffnungen für die Zukunft hegen.

URAUFFÜHRUNGEN

RICHARD STRAUSS: „CAPRICCIO"

Uraufführung in München.

Von Dr. Anton Würz, München.

In glänzender, beispielhaft ausgearbeiteter Wiedergabe ist am 28. Oktober das jüngste vollendete Opernwerk von *Richard Strauß* auf der Bühne der Bayerischen Staatsoper — dieser gegenwärtig hervorragendsten Pflegestätte Straußscher Opernkunst — zur Uraufführung gekommen. Das gespannte Interesse, mit dem man dieses neue Werk erwartet hatte, ist seitdem einer eifrigen Diskussion über das merkwürdige „Konversationsstück für Musik" gewichen, und zwar vor allem in den Kreisen, die das neue Stück am meisten angeht — in den Kreisen der Musiker und Bühnenkünstler. Denn es handelt sich hier ja sozusagen um ein opus pro domo, um ein originelles „Experiment", das zwei dem Theater verschworene Künstler miteinander gewagt haben: Clemens Krauß als Textautor, der tausendfach erfahrene Führer der Münchner Oper, und Richard Strauß, der überlegenste Könner unter den zeitgenössischen Schaffenden. Was beide hier wagten, war sozusagen eine „theoretische Komödie", eine Oper, deren stofflichen Inhalt eine Auseinandersetzung über das Wesen der Oper selbst bilden sollte. Die alte Fragestellung, ob der Dichtung oder Musik der Vorzug gebühre, ob das erstrebenswerte Ideal die reine Oper mit Vorherrschaft der Musik, der Melodie sei oder aber das musikalische Drama, in dem das Wort, die Dichtung den Vorrang besitzen muß, wird hier auf eine geschickte und witzige Art in den Mittelpunkt der Opernhandlung selbst gerückt, zu deren kapriziösen Eigentümlichkeiten es gehört, daß sie durchaus keine Handlung im überkommenen Sinn hat, und ebensowenig eine eigentliche Pointe oder eine Entwicklung im Hinblick auf die beteiligten Personen, so pointenreich das geistreich formulierte Libretto an sich ist. Man kann wohl sagen, daß dieses neue Werk für den durchschnittlichen Opernbesucher, der sich doch immer nach „greifbaren" Geschehnissen oder starken menschlichen Konflikten und Empfindungen sehnt, solange eine enttäuschende Überraschung bleiben muß, als er sich weigert, auf die eigenwillige Laune der Autoren und ihre hier in Komödienform diskutierten Künstlerprobleme bereitwillig einzugehen: denn was man tatsächlich auf der Bühne sieht, ist nicht viel mehr als eine Folge von allerdings oft bezaubernd „gestellten" Gesprächsszenen zwischen den Figuren des Stücks: zwischen dem Komponisten Flamand, dem Dichter Olivier und der als begeisternde Muse umworbenen Gräfin, zwischen dem als Vertreter der Theater-Praxis gewichtig auftretenden Theaterdirektor, der liebenswürdigen Schauspielerin Clairon und dem mit heiterem Skeptizismus glossierend am Rande des Geistspiels all dieser Gespräche verweilenden Grafen.

Jedenfalls aber hat Richard Strauß hier von Clemens Krauß das Libretto zur Vertonung erhalten, das ihm wohl vorschwebte, als er diesem einmal schrieb: „Ich mag eigentlich keine Oper mehr schreiben, sondern möchte etwas Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung komponieren . . . keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei . . ." Glücklicherweise war aber auch diesmal der Lyriker wieder so stark in ihm wirksam, daß aus „Capriccio" doch erheblich mehr geworden ist als ein bloßes Konversationsstück, sondern eben wieder eine richtige, mit viel blühendem Gesang und köstlichen orchestralen Klangzaubern gesegnete Oper. Und auch Clemens Krauß wäre ja nicht der vollblütige Theatraliker (sit venia verbo!), als den wir ihn kennen, wenn ihm als Librettisten nicht mehr als ein dialogisierter Essai geglückt wäre. Mit großem Geschick hat er es vielmehr verstanden, das „Theoretische" dieser Komödie mit den Forderungen des praktischen Theaters zu versöhnen: zunächst schon durch die Verlegung des Spiels in die Zeit des späten Rokoko (wodurch

ſchon ein ungemein reizvolles ſzeniſches Bild gewonnen wurde) und in die Pariſer Sphäre der Kreiſe, die ſich am Streit zwiſchen den Gluckiſten und Picciniſten erhitzten. Dann aber auch durch die Einfügung reizender Randfiguren und Randſzenen, z. B. der Geſtalt einer jungen Tänzerin, eines italieniſchen Sängerpaars, des Souffleurs uſw. Kurz und gut, für den willig mitgehenden Betrachter, der ſich genügend mit dem Libretto beſchäftigt hat, bietet das neue Straußſche Werk auch unabhängig von der Muſik eine Fülle reizender, beziehungsreicher und amüſierender Details, die die Teilnahme lebendig erhalten.

Entſcheidend für die Lebenskraft des Ganzen aber bleibt ſelbſtverſtändlich die Muſik. Wir haben Richard Strauß hier eine neue koſtbare Partitur zu danken, ein Werk, das uns wie ein Breviarium der ganzen muſikaliſchen Weisheit des großen Tönemagiers anmutet. Glüht das Feuer der melodiſchen Inſpiration darin auch nicht mehr ſo hell auf wie in den Meiſterwerken früherer Jahrzehnte — der Reichtum an geiſtreichen Wendungen, keimkräftigen Melodiegebilden, maleriſch-illuſtrativen Einfällen, muſikaliſch-pſychologiſchen Feinheiten uſw. iſt dennoch erſtaunlich und verrät eben auf Schritt und Tritt die meiſterliche Hand. Für den Kundigen ſind die natürlich gegebenen ſtiliſtiſchen Zuſammenhänge vor allem mit der Muſik zum „Roſenkavalier", und dem „Ariadne"-Vorſpiel — mit dieſem vor allem hinſichtlich der Entwicklung des Parlandoſtils und gewiſſer Klangbildformen — klar erkennbar, nur ſcheint ſich alles kompoſitionelle Geſchehen oft noch gelöſter und fließender zu entwickeln als früher. Man könnte auch ſagen: alles ſcheint „wie im Spiel" bewältigt — eine letzte höchſte Freiheit in der Beherrſchung der eigenen ſtiliſtiſchen Ausdrucksformen iſt gewonnen — freilich um den koſtbaren Preis der Einfallsfriſche von einſt. Mit zum Reizendſten der weithin ſilbrig fein klingenden, nur ſelten zu goldener und purpurner Klangpracht aufrauſchenden Muſik gehören die eingeſtreuten kleinen Tänze, mit zum Feinſten das wie ein Seidenteppich gewebte Streichſextett des Vorſpiels, mit zum Wirkungsvollſten (neben den großen, dramatiſch geſteigerten vokalen Enſembleſätzen und der Aria pomposa des Theaterdirektors) das zum ſtill leuchtenden lyriſchen Finale (Soloſzene der Gräfin vor dem Spiegel) hinüberleitende, in ſatten Klängen ausgeſungene Orcheſter-Intermezzo. Wichtig wird auch die — allerdings nicht recht bezwingende — Melodie des Sonetts „Kein andres, das mir ſo im Herzen loht"; dieſes Stück iſt dramaturgiſch in einer Weiſe in das Ganze eingebaut, die an die Bedeutung der Morgentraumdeutweiſe in den „Meiſterſingern" erinnert — wir hören die ſchönen Verſe (eine Nachdichtung aus dem Franzöſiſchen des Ronſard) zuerſt geſprochen, dann vom Komponiſten des Gedichts geſungen und ſpäter von der Gräfin wiederholt uſw. Dies nur als ein Beiſpiel für das mannigfache Intereſſante, das uns das Straußſche „Capriccio" in Form und Inhalt bietet.

Clemens Krauß hat in harmoniſchem Verein mit allen dazu aufgerufenen Künſtlern der Bayeriſchen Staatsoper dem neuen Werk eine beiſpielhaft bis ins geringſte Detail ausgearbeitete, durch Klarheit, Lebendigkeit und Klangſchönheit gleicherweiſe ausgezeichnete Wiedergabe bereitet. Rudolf Hartmann gab dem Spiel auf der Bühne die rechte natürliche Bewegtheit bei feinſter Beobachtung der Stilgebundenheit, die durch die höfiſche Rokokoſphäre bedingt iſt. Rochus Glieſe ſchuf den in ſeiner lichten Farbigkeit und ſüßen Grazie unvergeßlichen ſzeniſchen Rahmen, in dem ein Enſemble der beſten Kräfte des Hauſes die Figuren des Stücks mit meiſterlicher Kunſt zum Leben weckte: Georg Hann als Theaterdirektor, Viorica Urſuleac als Gräfin, Hans Hotter als Dichter, Horſt Taubmann als Muſiker, Walter Höfermayer als Graf, Hildegard Ranczak als Clairon, Irma Beilke und Franz Klarwein als italieniſches Sängerpaar und Carl Seydel als Souffleur. Sogar die kleinen Rollen der Diener waren an dieſem feſtlichen Abend in beſonderer Weiſe beſetzt. Die Einſtudierung der Tänze dankte man Pino Mlakar. So war alles vereint bemüht, das neue Straußſche Werk in hellſtem Glanze erſcheinen zu laſſen. Die Uraufführung, die unter der Schirmherrſchaft von Reichsminiſter Dr. Goebbels ſtattfand, wurde denn auch für alle Beteiligten, und nicht zuletzt für den anweſenden Tondichter, ein ſtarker, großer künſtleriſcher Erfolg.

HEINRICH SUTERMEISTER: „DIE ZAUBERINSEL"

Uraufführung in Dresden.

Von Dr. Günter Haußwald, Dresden.

Der junge Schweizer *Heinrich Sutermeiſter* iſt raſch als Operndramatiker in den Brennpunkt der Erörterungen getreten. Mit ſeinem „Romeo und Julia" griff er auf Shakeſpeare zurück. Er tut es erneut in ſeiner jüngſten Oper „Die Zauberinſel", wobei die dramatiſche Romanze „Der Sturm" den gedanklichen Hintergrund dazu bildet.

Sein Opernbuch hat er ſich ſelbſt geſtaltet. Wohl iſt die dichteriſche Grundlage geblieben, doch ohne Zweifel hat eine Verſchiebung der dramatiſchen Subſtanz an ſich ſtattgefunden. Sutermeiſter vereinfacht die Handlung, ſcheidet Epiſodenfiguren aus. Dadurch gewinnt das Buch an Klarheit und Eindringlichkeit, ohne daß freilich eine geſchloſſene Leitlinie hindurchgeht. Es iſt vielmehr eine moſaikartige Reihung geworden, die im Wechſel der Bilder immer neue Ausblicke bietet. Neue Textgeſtaltung, meiſt als Nachdichtung deutſcher Barocklyrik iſt dazu gekommen. So eröffnet ſich eine ganze

Welt von Gegensätzen. Derb-drastische Figuren, wie sie in der Rüpel- oder Calibanszene aufgezeigt werden, wechseln mit wundersam lyrischen Episoden. Spielebene bleibt immer die Welt des Märchens, das Reich der Phantasie, fast wie in der Mozartschen „Zauberflöte". Das hohe Lied der Liebe bindet beide Werke stärker aneinander, als man zuerst glaubt.

Von ähnlichen Gesetzmäßigkeiten wird auch die Musik beherrscht. Sie stellt in ihrer Vielfalt ein rückhaltloses Bekenntnis zur Melodie dar, die mit einer fast unbekümmerten Freude aufblüht. Die melodischen Wendungen gewinnen einen Glanz, werden musikalisch bedeutsam für den Sänger. Überhaupt scheint das rein stimmungsmäßige Moment in dieser Partitur zur vollen Entfaltung zu kommen. Eine milde Süße verklärt das Geschehen, zaubert romantische Impressionen auf die Bühne, deren Farbigkeit außergewöhnlich ist. Man kann hierin vielleicht eine Hinwendung zum Klangideal westlerischer Prägung sehen. Gar gewichtig tritt der Chor mit Fernwirkung als Träger der Illusion in Erscheinung. Ein Verfahren, das Sutermeister bereits bei seinem Erstling mit Erfolg anwandte. Dadurch wird das Geschehen um so mehr in die Atmosphäre zauberhafter Unwirklichkeit gerückt. Überraschend einfach und schlicht ist oft das Orchester behandelt. Die melodische Linie des Gesanges wird vielfach von den Instrumenten mit übernommen. Sie gewinnt dadurch Plastik und Eindringlichkeit. Sonst aber hält sich das instrumentale Gefüge entschieden zurück gegenüber einem Melos, das ganz bewußt an den Schmelz, auch an die Urwüchsigkeit Verdis erinnert. Überhaupt bunt wirkt das stilistische Gesicht der Musik, die kaum eindeutig festgelegt erscheint, sodaß Vorbild und Anklang oft unverkennbar nebeneinander stehen. Im strukturellen Gefüge der Oper macht sich unzweideutig das Bestreben bemerkbar, zu festen Formen zu gelangen. Lied und Arie, Duett und Terzett sind da gar gewichtige Bestandteile, denen szenisch geweitete Formen gegenüber stehen. Daß sogar der Weg bis zum Chanson beschritten wird, mag die geistige Spannweite der Musik andeuten. So belegt sie erneut die eigenwillige Begabung Sutermeisters, sein ungewöhnlich schöpferisches Gestaltungsvermögen. Freilich wird sich hier bei dieser Mannigfaltigkeit im Ausdruck noch manches klären müssen. In jedem Falle besticht die Musik durch ein Bekenntnis zu echter Gemütstiefe, die fernab von jeder gedanklich konstruktiven Artistik liegt. Wie weit freilich die zeitgenössische Oper den hier angedeuteten Weg einschlagen wird, bleibt abzuwarten. Der Spannungen sind gar viele, die um Gültigkeit und Behauptung ringen.

Die Uraufführung an der Dresdner Staatsoper gestaltete sich zu einem durchschlagenden Publikumserfolg für den Komponisten. Karl Böhm war der geistige Leiter, der die Partitur mit einem wunderbaren Elan zum Klingen brachte, und Heinz Arnold als hellwacher Spielleiter gab der Inszenierung bewegliche Frische, deren spielerische Anmut aufs glücklichste in Adolf Mahnkes phantasievolle Bühnenbilder hineingebettet blieb. Margarete Teschemacher, Elisabeth Höngen, Torsten Ralf, Josef Herrmann, Kurt Böhme und Gottlob Frick, dazu Heinrich Pflanzl und Karl Wessely verkörperten gesanglich idealen Dresdner Opernstil.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Der Generalsekretär der Reichskulturkammer und Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe, Ministerialdirektor Hinkel, gibt bekannt:

Es besteht Veranlassung erneut darauf hinzuweisen, daß nach den bestehenden Bestimmungen die Auszahlung und die Annahme von Gagen oder sonstigen Entgelten, deren Höhe vom Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe nicht genehmigt worden ist, verboten und strafbar ist.

Es ist ferner verboten, Personen, die nicht Mitglied einer Einzelkammer der Reichskulturkammer oder nach § 9 der Ersten Durchführungs-Verordnung zum Reichskulturkammergesetz ausdrücklich von der Mitgliedschaft befreit sind, für die Mitwirkung bei künstlerischen Veranstaltungen zu engagieren. In Zweifelsfällen ist der Nachweis der Mitgliedschaft oder der erfolgten Befreiung zu erbringen.

EHRUNGEN

Dem Komponisten *Otto Leonhardt* wurde der Robert Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf verliehen.

Der Egerländer Komponist *Michael Komma* erhielt für eine Sonate für Violine und Klavier den Carl v. Dittersdorf-Preis, der am diesjährigen Tag der Hausmusik erstmals verteilt wurde.

Im Rahmen der Oberschlesischen Musikwoche in Kattowitz überreichte Gauleiter Bracht den erstmals verliehenen Oberschlesischen Musikpreis an Prof. *Fritz Lubrich* und an KM *Erich Peter* in Anerkennung ihrer Verdienste im kulturellen Grenzkampf.

Prof. *Richard Trunk* und *Cesar Bresgen* erhielten den Musikpreis der Stadt München.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Münchener Kulturamt lädt auch im 4. Kriegsjahre die im Gau wohnhaften oder beheimateten Komponisten zur Einreichung von neuen Werken ernster Konzertmusik ein, die für die diesjährige Süddeutsche Tonkünstlerwoche in Frage kommen. Einsendungen sind baldmöglichst an die städtische Musikbücherei, München, Salvatorplatz 1 zu richten. Letzter Einsendungstermin ist der 31. Januar 1943.

Im Rahmen der von der Stadt Litzmannstadt kürzlich durchgeführten Kulturtage spielte die Musik eine entscheidende Rolle. In Gastkonzerten unter der Stabführung des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe und von GMD Franz Adam, sowie in den Kammerkonzerten der Musikschule erklangen Meisterwerke. Der Präsident der Reichsmusikkammer sprach auch in eindringlichen Worten zu den Fragen der deutschen musikalischen Kultur.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In diesem Jahre wurde in Litzmannstadt ein Musikring ins Leben gerufen, der 5 Kammermusikabende mit dem Sudetendeutschen Streichquartett, dem Zilcher-Trio, dem Stroß-Quartett, dem Peter-Quartett und dem Wendling-Quartett vorbereitet.

In Düsseldorf wurde eine Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik unter Leitung des Komponisten Ottmar Gerster gegründet, die in einer Folge von Kammermusikkonzerten das zeitgenössische Schaffen vermitteln wird.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Graz wird einen Singeleiter-Lehrgang für Musikerzieher des Generalgouvernements in Bad Merschin bei Lemberg leiten.

Chor und Orchester des musischen Gymnasiums in Frankfurt/Main führen unter ihrem Leiter Prof. Kurt Thomas eine dreiwöchentliche Konzertreise durch, auf der die Städte Bamberg, Linz, Wien, Krakau, Kattowitz, Gleiwitz, Beuthen, Hindenburg, Oppeln, Breslau, Hirschberg, Dresden, Berlin und Arnstadt besucht werden.

Die Städtische Musik- und Singschule in Mülhausen i. E. veranstaltete soeben unter Mitwirkung von Chordirektor Joseph Meyer (Klavier), Carla Müller (Gesang), Karl Kimmel (Flöte), Karl Heitz (Klarinette) und Rudolf Wolferstädter (Fagott) eine *Wilhelm Weismann*-Stunde.

KIRCHE UND SCHULE

Dem Gedenken des kürzlich verstorbenen Komponisten und Direktors des Berliner Domchors Prof. *Hugo Distler* war eine Motette der Leipziger Thomaner mit der Erstaufführung seiner Motette „Das ist gewißlich wahr" gewidmet.

Dem 75jährigen KMD *Paul Gerhardt* galt eine Feierstunde im Dom zu Zwickau unter MD Johannes Schanze. Der Domchor sang drei Gerhardtsche 4—6stimmige Chöre („Gebet", „Machs mit mir, Gott" und „Gott ist mein Lied"). Der begabte Chemnitzer Organist Helmut Thörner spielte die Orgelwerke „Präludium in Es-dur", „Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Idylle" Werk 17, 5, die Fuge zu einem Thema von Schreck und die gewaltige Fantasie über „Ein feste Burg". Da Chor- und Orgelwerke in gleich vollendeter Weise dargeboten wurden, gestaltete sich die Feier zu einer würdigen Geburtstagsgabe für den hochverdienten Meister. Max Maschner.

Auch eine Abendmotette in der Johanniskirche zu Crimmitschau unter Leitung von KMD Paul Bräutigam war dem 75jährigen *Paul Gerhardt* gewidmet. Werken seiner Feder schlossen sich Chöre und Orgelwerke des im Osten gefallenen *Helmut Bräutigam,* seines einstigen Schülers, an.

PERSÖNLICHES

Für den Gau Oberschlesien wurde der musikalische Oberleiter beim Oberschlesischen Landestheater, Erich Peter, zum Landesleiter der Reichsmusikkammer ernannt.

Stadtschulrat Dr. Grahmann-Halle wurde zum Vorsitzenden der Robert Franz-Singakademie in Halle bestellt.

Der Dozent der Hochschule für Musikerziehung in Graz Franz Illenberger wurde auf Kriegsdauer mit der Leitung der Steirischen Landesmusikschule betraut.

GMD Herbert Albert von den Württembergischen Staatstheatern wird in der nächsten Spielzeit die Leitung der Oper an den städtischen Bühnen in Breslau und der Schlesischen Philharmonie übernehmen.

Der musikalische Oberleiter des Landestheaters Altenburg Eugen Bodart wurde als Nachfolger Karl Elmendorffs zum Generalmusikdirektor des Deutschen Nationaltheaters in Mannheim berufen.

Geburtstage

Der elsässische Komponist *J. M. Erb,* einst Schüler Franz Liszts, konnte dieser Tage seinen 85. Geburtstag feiern.

Adolf Hug, der Seniorchef der Firmen Hug und Co. in Leipzig und Zürich, sowie der Firma Gebr. Hug und Co. in Leipzig feierte am 20. Oktober seinen 75. Geburtstag. Die Firma Gebr. Hug und Co. ist auf dem Gebiete des Musikverlages besonders durch den Verlag der Chorwerke Friedrich Hegars hervorgetreten. Aber auch zahlreiche andere wertvolle Chorkomponisten sind bei ihm verlegt worden, daneben wertvolle Instrumentalmusik insbesondere von Schweizer Komponisten. Seine Musikalienhandlung unterhält in allen wichtigen deutschen Städten der Schweiz Filialen. In seinem Verlag erscheint auch die Schweizerische Musikzeitung und das Musikerlexikon der Schweiz.

Der Leipziger Dirigent und Lehrer für Klavierspiel und Theorie an der Hochschule für Musik Prof. *Max Ludwig* feierte am 25. Oktober seinen 60. Geburtstag.

Der Berliner Komponist *Conrad Kölle* wurde 60 Jahre alt.

Der Nestor der finnischen Musikwissenschaft Prof. Dr. *Ilmari Krohn* wurde am 8. November 75 Jahre alt.

Seinen 50. Geburtstag beging am 14. November der Prof. des Orgelspiels an der Reichshochschule für Musik (Abteilung für Kirchenmusik) in Wien und Domorganist zu St. Stefan, *Karl Walter,* der sich als Komponist liturgischer Werke aber auch weltlicher Chöre, Balladen und Kinderlieder bekannt gemacht hatte. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich dadurch, daß er in seinen großen Domkonzerten unter anderem für die gewaltigen Orgelwerke Max Regers schon seit zwanzig Jahren eingetreten ist. Auf seine Anregung hatten die Max Regerfeste in mehreren kleineren Städten der Ostmark (Fürstenfeld, Stein a. d. Donau, u. a.) stattgefunden. v. j.

Todesfälle

† Bei den schweren Kämpfen im Osten, südlich des Ladogasees, fand den Heldentod der Referent der Rechtsabteilung der Reichsmusikkammer, Assessor Gustav Doßmann. Der Präsident der Reichsmusikkammer widmet ihm einen in herzlichen Worten gehaltenen Nachruf.

† Im Kampfe für Deutschland fielen: der junge Weimarer Musikgelehrte Dr. Joachim Huschke, ein Sohn des als Musikschriftsteller bekannt gewordenen Oberregierungsrats Dr. Konrad Huschke, der Breslauer Konzertsänger und Gesangspädagoge Gerhard Bertermann, der junge Organist und Chorleiter in Flensburg, Gottfried Gallert, ein Schüler Karl Straubes.

† am 27. September Prof. Herbert Birtner in den schweren Kämpfen bei Woronesch als Hauptmann und Bataillonsführer den Heldentod. — Prof. Birtner stand im 43. Lebensjahr, hatte 1924 in Berlin promoviert und habilitierte sich 1930 in Marburg/L. für das Fach Musikwissenschaft. Seine Hauptarbeitsgebiete waren die Musikgeschichte und Stilforschung des 15. bis 17. Jahrhunderts und Fragen der Aufführungspraxis der frühen Generalbaßzeit. Der Verstorbene war nicht nur Wissenschaftler sondern auch ein ausgezeichneter praktischer Musiker; als Cembalist und vorzüglicher Chorerzieher hat er dem Musikleben der kleinen Universitätsstadt Marburg manche Anregung geben können. Eine Konzertreise mit seinem Collegium musicum vocale, die bis nach Serajewo und Oberitalien führte, soll nicht unerwähnt bleiben. 1939 wurde Birtner Mitglied des staatl. Instituts für deutsche Musikforschung in Berlin und 1940 ao. Prof. an der Universität Graz. — Exakte Wissenschaftlichkeit, echtes Musikantentum und vorbildliche kameradschaftliche Gesinnung führten ihm zahlreiche Schüler zu. Die deutsche Musikwissenschaft und Musikpflege betrauert in ihm einen der begabtesten und mit großem Wissen ausgerüsteten Gelehrten und Musiker. Dr. Leinert (Gotha).

† Im Alter von 34 Jahren verschied in Berlin der bekannte Komponist *Hugo Distler,* der zuletzt als Lehrer für Chorleitung, Komposition und Orgelspiel an der dortigen staatlichen Hochschule für Musik und als Leiter des Berliner Staats- und Domchores wirkte. Mit ihm ist eine starke Begabung vor allem auf dem Gebiet der Chormusik nur allzu früh von uns gegangen. Wir verweisen auf unser Hugo Distler-Heft der ZFM, Dezember 1935.

† in Wien in fast vollendetem 73. Lebensjahre der Berliner Komponist und Musikpädagoge *Arno Rentsch,* der durch seine zahlreichen Chorwerke bekannt geworden. Er war seinerzeit

auch Mitbegründer des Bruno Kittelschen Chores, des heutigen Deutschen Philharmonischen Chors, den er seither als Beirat mitbetreute.

† in Nürnberg der frühere langjährige Kapellmeister der Nürnberger Oper Matthäus Pittroff.

† im Alter von 52 Jahren der vielseitige Musikwissenschaftler und geschätzte Lehrer der staatlichen Hochschule für Musik Hermann Halbig.

BÜHNE

Mit herzlicher Freude erfährt man aus dem Spielplan 1942/43 des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, daß das Haus den 80jährigen *Friedrich Klose* mit einer Wiederaufnahme seiner „Ilsebill" ehrt.

Das Deutsche Theater in Lille eröffnete die Spielzeit mit *Richard Strauß'* „Rosenkavalier". Unter der Stabführung von Herbert Charlier fand das Werk begeisterte Aufnahme.

Im Deutschen Theater in Oslo hörte man als erstes Opernwerk der Spielzeit *Puccinis* „Bohème" unter Georg C. Winkler. In der norwegischen Presse fand die ausgezeichnete Aufführung starke Beachtung.

Mit *Verdis* „Aida" leitete MD Fritz Weidlich die deutsche Opernspielzeit in Lemberg ein.

KONZERTPODIUM

Zahllos sind auch heuer wieder die Nachrichten über die Ausgestaltung des „Tages der deutschen Hausmusik", der diesmal in den Veranstaltungen in der Bachstadt Leipzig gipfelte. Erstmals fügen sich auch neue Grenzgebiete in das allgemeine Singen und Musizieren ein. So hat z. B. das Generalgouvernement den „Tag der deutschen Hausmusik" erstmals in größerem Rahmen durchführen können, dank der vorbereitenden Arbeit der Singgemeinden und der zielbewußten Förderung der Musikpflege auch kleinster Orte.

Mit einem Konzert in Stendal hat das NS-Symphonieorchester eine über drei Wochen dauernde Reise durch die Gaue Halle-Merseburg, Magdeburg-Anhalt, Schleswig-Holstein und Mecklenburg beendet. Es hat während dieser Reise in 20 Städten 23 Konzerte veranstaltet u. a. in Naumburg, Halle a. S., Magdeburg, Dessau, Flensburg, Kiel und Schwerin. Die Konzerte standen unter der Leitung der beiden Dirigenten, GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß. Wie auf allen Reisen seither setzte sich das Orchester wiederum für neue Musik ein. So dirigierte Franz Adam neben Werken von *Beethoven, Schumann, Brahms, Liszt* und *Weber* die „Variationen über ein eigenes Thema" von *Gerhard Frommel.* — Erich Kloß setzte sich wiederum für *Heger* „Verdi-Variationen" ein und dirigierte erstmalig das „Divertimento" für Orchester von *Richard Trunk,* daneben nur Werke von *Brahms, Dvorak* und *Liszt.* An Solisten spielten neben den beiden Konzertmeistern des Orchesters, Kammervirtuose Michael Schmid und Philipp Schiede (Cello), die Münchner Geigerin Edith von Voigtländer und der Magdeburger Geiger, Kammervirtuose Otto Kobin. Daneben wirkten noch mit der Pianist Prof. Sigfrid Grundeis und die Sopranistinnen Hilde Scheppan-Berlin und Helene Werth-Hamburg. Die Konzerte brachten den Dirigenten und dem Orchester wieder begeisterte Erfolge in allen Städten.

Im ersten Konzert des neuen städtischen Chores in Chemnitz kam *Robert Schumanns* „Paradies und Peri" unter Paul Geilsdorf zu einer stark beachteten Wiedergabe.

Joseph Meßners „Rondo giocoso" kommt nach seiner erfolgreichen Uraufführung durch GMD Albert Bittner in Essen in dieser Spielzeit noch in Salzburg unter Dr. van Hoogstraten, in Regensburg unter Dr. Rudolf Kloiber und in Amsterdam unter Willem Mengelberg zur Aufführung.

Reval legt ein umfangreiches Konzertprogramm für den Winter 1942/43 vor, das in 10 öffentlichen Konzerten, einem Sonderkonzert, vier Kammermusiken, drei Orgelfeiern und den jeden Freitag vom Landessender übertragenen Sendungen „Sinfonische Musik" deutsche Meisterkunst und Musik der Lebenden in schönem Wechsel mit Musik estnischer, finnischer und schwedischer Komponisten bringt. Das 8. Sinfoniekonzert ist dem Gedenken der Gefallenen mit *Helmut Bräutigams* Konzert für zwei Bläserchöre, *Helmut Jörns'* Gartenmusik, *Georg Vollerthuns* Balladen „Wer weiß wo?" und *Gottfried Müllers* „Morgenrot"-Variationen gewidmet. Das Programmheft unterrichtet ferner kurz über die Lebensdaten der zur Aufführung kommenden Komponisten, über die Musik der Esten u. v. a. in deutscher und estnischer Sprache.

Brombergs Musikleben hat seit der Befreiung der Stadt einen starken Aufschwung genommen. *Beethovens* „Fidelio" ließ Oberspielleiter Ammermann jetzt eine nicht minder sorgfältig einstudierte „Undine" folgen. Die Reihe der vorgesehenen sechs Konzerte eröffnete MD Walter Schumacher mit einem *Mozart - Beethoven - Haydn*-Abend. In den „Musikstunden" des Bromberger Bachvereins unter seinem rührigen Leiter Georg Jaedeke hörte man unlängst „Meister des Barock" und „Werke junger, zum Teil gefallener Komponisten". Die für den 8.—12. Februar 1943 vorgesehene Bromberger Musikwoche wird einen besonderen Einblick in die Leistungsfähigkeit aller Musikkreise der Stadt bieten.

In seinem ersten großen Sinfoniekonzert spielte das Rigaer Opernorchester unter Hans Udo Müller Werke von *Mozart* und *Richard Strauß.*

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hans Vogt beendete soeben eine Violinsonate in a-moll Werk 24, die dem Leiter des Berliner Streichquartetts Karl Schwaller gewidmet ist.

Der in Berlin lebende Kölner Komponist *Helmut Riethmüller* erhielt vom Deutschen Opernhaus zu Berlin den Auftrag eine Ballettmusik „Rheinisches Winzerfest" zu schreiben.

Die Reichsrundfunkgesellschaft beauftragte den Kattowitzer Intendanten GMD Dr. *Otto Wartisch* mit der Schaffung einer „Beschwingten Musik".

VERSCHIEDENES

Das Händelsche Geburtshaus in Halle wird zu einer würdigen Gedächtnisstätte ausgebaut, die als besonderen Anziehungspunkt eine Musikinstrumentensammlung erhält. 350 historische Instrumente konnten der Sammlung bisher zugeführt werden, die, soweit sie bereits schadhaft waren, in einer Werkstatt des Händelhauses wieder spielbar gemacht wurden. Diese Instrumente sollen dann später in Konzerten im Stil ihrer Zeit erklingen.

Anläßlich des 50. Todestages von *Robert Franz* veranstaltete das Kulturamt der Stadt Halle eine stimmungsvolle Gedenkstunde unter Mitwirkung von Gertrude Pitzinger (Gesang), Gerhard Puchelt (Klavier) und der Robert Franz-Singakademie unter ihrem Leiter Dr. Alfred Rahlwes.

MUSIK IM RUNDFUNK

Seit Mitte Oktober läuft am Rundfunk eine neue Sendereihe „Klingendes Erbe", die in 14tägigen Veranstaltungen durch unsere große musikalische Vergangenheit führt. Außerdem werden je sechs Sendungen dem Schaffen zweier neuer Meister gewidmet sein: dem Finnen *Jean Sibelius* und dem unlängst verstorbenen Ostmärker *Franz Schmidt.*

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Joseph Meßners „Improvisationen über ein Thema von Bruckner" für Orgel erklangen kürzlich im niederländischen Rundfunk, sein Frauenchorwerk „Das Leben" wird dort demnächst zur Erstaufführung kommen.

Die Barcelonaer Erfolge der deutschen Operngastspiele im vergangenen Jahre veranlaßten das Opernhaus Gran Teatro del Liceo der deutschen Oper auch in diesem Jahre wieder größeren Platz einzuräumen. In Aussicht genommen sind *Wagners* „Tristan und Isolde", der gesamte „Ring", *Mozarts* „Idomeneo", *Richard Strauß'* „Ariadne auf Naxos" unter Leitung der Dirigenten Franz Konwitschny, Franz von Hoeßlin und Otto Winkler.

Für den Gesamtinhalt verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortl.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantwortl.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

OPERNHAUS KATTOWITZ
(SCHAUSPIELHAUS KÖNIGSHÜTTE)

6 (6) Sinfonie-Konzerte
1942/43

Leitung: Generalmusikdirektor
DR. OTTO WARTISCH

1. Konzert: 19./20. Oktober.
Sobansky: Ouvertüre „Schlesisches Himmelreich" — Beethoven: Violinkonzert — Brahms: I. Sinfonie c-moll — Solist: Wilhelm Stross (Violine).

2. Konzert: 16./17. November.
Berger: Rondino giocoso — Schumann: Klavierkonzert — R. Strauß: Aus Italien — Solist: Walter Gieseking (Klavier).

3. Konzert: 11./12. Januar.
Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 — Brahms: Klavierkonzert d-moll — Wartisch: Rondo — Reger: Böcklin-Suite — Solist: Wilhelm Kempff (Klavier).

4. Konzert: 8./9. Februar.
Dohnànyi: Sinfonische Minuten — d'Albert: Cellokonzert — Sibelius: Finlandia — Respighi: Fontane di Roma (Römische Brunnen) — Solist: Adolf Steiner (Violoncello).

5. Konzert: 8./9. März.
von Westerman: Serenade — Lieder mit Orchester — Dvorak: V. Sinfonie e-moll (Aus der neuen Welt) — Solistin: Margarete Teschemacher (Sopran).

6. Konzert: 5./6. April.
Bodart: Ouvertüre „Herr Bandolin" — Pfitzner: Scherzo — Kilpinen: Orchesterlieder — Henrich: Innsbruck-Variationen (Leitung: Der Komponist) — Richard Strauß: Till Eulenspiegel — Solist: Josef Maria Hauschild (Bariton).

5 (2) Kammerkonzerte

1. Konzert: 5. Oktober.
Klavierabend Friedrich Karl Graf von Geßler.

2. Konzert: 7./8. Dezember.
Das Bläserquintett der Staatsoper Berlin.

3. Konzert: 25. Januar.
Das Dahlke-Trio.

4. Konzert: 17./18. März.
Das Quartetto di Roma.

5. Konzert: 17. Mai.
Liederabend Camilla Kallab.

STÄDTISCHES ORCHESTER MAGDEBURG
Konzertvorschau
1942/43

Gesamtleitung:
Generalmusikdirektor Erich Böhlke
Ausführende:
Das Städtische Orchester, der Städtische Chor und der Gauchor des NS.-Lehrerbundes

1. Konzert: Montag, den 5. Oktober 1942
mit öffentlicher Generalprobe am 4. Oktober 1942
Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge in d-moll (instrumentiert von Alois Melichar) (Uraufführung) — Johannes Brahms: Violinkonzert in D-dur — L. v. Beethoven: VII Sinfonie — Solist: Gerhard Taschner (Violine).

2. Konzert: Montag, den 2. November 1942
mit öffentlicher Generalprobe am 1. November 1942
Gerhart von Westerman: Zwei Intermezzi op. 9 (Erstaufführung) — Richard Strauß: Verführung / Waldseligkeit / Liebeshymnus / Zuneigung — Johannes Brahms: I. Sinfonie — Solist: Kammersänger Peter Anders, Tenor.

3. Konzert: Totensonntag, den 22. Nov. 1942
Hermann Reutter: Odysseus. (Unter Mitwirkung des Städtischen Chors und des Gauchors des NSLB.)

4. Konzert: Montag, den 7. Dezember 1942
mit öffentlicher Generalprobe am 6. Dezember 1942
Otto Besch: Divertimento für kleines Orchester (Erstaufführung) — Paul Höffer: Klavierkonzert (Erstaufführung) — Robert Schumann: II. Sinfonie in C-dur — Solistin: Eva Maria Kaiser (Klavier).

5. Konzert: Montag, den 4. Januar 1943
mit öffentlicher Generalprobe am 3. Januar 1943
Hermann Unger: Vier Faustlandschaften (Erstaufführung) — Hermann Götz: Sinfonie in F-dur — Lieder und Gesänge — Franz Liszt: Les Préludes — Solistin: Gjurgja von Halper-Leppee (Sopran).

6. Konzert: Montag, den 1. Februar 1943
mit öffentlicher Generalprobe am 31. Januar 1943
L. van Beethoven: Klavierkonzert in Es-dur — Anton Bruckner: VIII. Sinfonie (zum erstenmal in der Urfassung) — Solist: Professor Winfried Wolf (Klavier).

7. Konzert: Montag, den 1. März 1943
mit öffentlicher Generalprobe am 28. Februar 1943
Hermann Grabner: Das Lied vom Walde - Uraufführung. (Unter Mitwirkung des Städtischen Chors und des Gauchors des NSLB.)

8. Konzert: Montag, den 5. April 1943
mit öffentlicher Generalprobe am 4. April 1943
Otto Wartisch: Konzert für Saiteninstrumente (Erstaufführung) — Anton Dvorak: Violinkonzert — Rich. Strauß: Alpensinfonie — Solist: Kammervirtuos Otto Kobin.

9. Konzert: Montag, den 3. Mai 1943
mit öffentlicher Generalprobe am 2. Mai 1943
L. van Beethoven: IX. Sinfonie. (Unter Mitwirkung des Städtischen Chors und des Gauchors des NSLB.)
Einführungen mit musikalischen Erläuterungen jeweils am vorhergehenden Freitagabend.



SEID
IHRER
WÜRDIG
KRIEGSHILFSWERK FÜR DAS DEUTSCHE ROTE KREUZ 1942



Streich-, Zupf- und Blasinstrumente
für
Klassische und moderne Musik.
Gute Saiten u. praktisches Zubehör.
Gegr. 1854
C.A.Wunderlich - Siebenbrunn (Vogtl.) No. 183



„Götz"-SAITEN
aus Darm u. auf Darm gesponnen sind
gegen Feuchtigkeit
stark geschützt. Daher sehr grosse Haltbarkeit, feste Stimmung u. lang anhaltende reine Tonbildung.
Die Götz-Saiten sind nur in den Fachgeschäften er = hältlich. Bezugsquellen weisen wir nach.
C. A. Götz jr. Wernitzgrün i. V. Nr. 42
Götz

ZFM
109. Jahrgang 1942
Notenbeilage Nr. 4

Handschriftenseite aus „Wilhelm Jerger, Symphonische Variationen über ein Choralthema“

(8. Variation — Passacaglia)



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

Z F M
109. Jahrgang 1942
Notenbeilage Nr. 9

DER VERSCHWUNDENE STERN

Kurt Hessenberg, Op. 15 Nr. 5



Aus „Wunderhorn-Lieder“ für Sopran und Klavier (oder kleines Orchester), Op. 15 mit Genehmigung der Universal-Edition Dr. Johannes Petschull, Wien/Leipzig.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

U. E. 11325


trät a - bends vor die Schwel - le und such - te,
poco
bis ich's fand.
mp
Und blieb dann lan - ge
pp
poco
p
ste - hen, hatt' gro - ße Freud in mir,
mf
das Stern - lein an - zu - se -
mf


f
- hen, und dank - te Gott da - für.
f
ritard.
dim.
espr.
pp
ppp pp
Sehr langsam
pp
Das Stern - lein ist ver - schwun - den,
sempre legato
ich su - che hin und her,
wo ich es sonst


ge-fun - - den,
p
und find' es nun nicht
mehr,
pp espr.
ppp sempre
pp
und find'
es nun nicht mehr.
ppp
4 1/4 Min.

Z F M
109. Jahrgang 1942
Notenbeilage Nr. 10 a

Sennenball

Heinrich Sutermeister



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik


sempre leggiero
diminuendo
mf
pp grazioso
poco rit.
mf a tempo
sim.
pp subito
f
ff


Fel - sen-wand... denn, denn der Herr, der Herr geht ü - ber die
Gi - pfel und seg - net, seg - net das stil - le, das stil - le
Langsam
rit.
Land, das stil - le Land.
rit.
pp
p
Ped.

Herrn Senator Gustav Bosse in Freundschaft und herzlicher Verehrung

Z F M
109. Jahrgang 1942
Notenbeilage Nr. 10b

Im Waldesschatten

Verse von Josef v. Eichendorff

Ferdinand Pfohl



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“


von fern nur schla - gen die
Glok-ken ü - ber die Fel-der her-ein...
Ein Reh hebt, er-schrocken,
8
pp
pp
rit.
den Kopf und schlummert gleich wie - der ein
rit.
Der Wald a-ber rüh - ret die Wi - pfel, im Traum von der

Z F M
109. Jahrgang 1942
Notenbeilage Nr. 12

Ein kleines Haus

Joseph Haydn
Eingerichtet von Adolf Sandberger



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“


mf
f p
p
Ein klei - ner Tisch, den mir die Lie_be deckt. Ein klei - nes
Feld, das kei_nen Zehnten gibt, Ein al_ter treu_er Nachbar der mich
liebt. Ein rei - - ner Him_mel, ein un_ver_dor_bens
Blut, und zu der Ar - beit fro - her Mut. Das



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig



ZFM Archiv

Prof. Dr. Paul Graener

geb. 11. Januar 1872



Martin Frey

geb. 23. Januar 1872



Reichsminister Dr. Joseph Goebbels
bei seiner Mozart-Gedenkrede in der Wiener Staatsoper



Mozarts „Requiem“ unter Wilhelm Furtwängler

Bilder von der „Mozartwoche des Deutschen Reiches“ in Wien
Aufnahmen von P. J. Hoffmann, Wien



Reichsleiter Baldur von Schirach bei seiner Rede im ersten Festkonzert



Mozart-Serenade in der Galerie des Schlosses Schönbrunn bei Wien

Bilder von der „Mozartwoche des Deutschen Reiches" in Wien

Aufnahmen von P. J. Hoffmann, Wien



W. A. Mozart

Buchsbaumrelief von Leonhard Posch (1789)



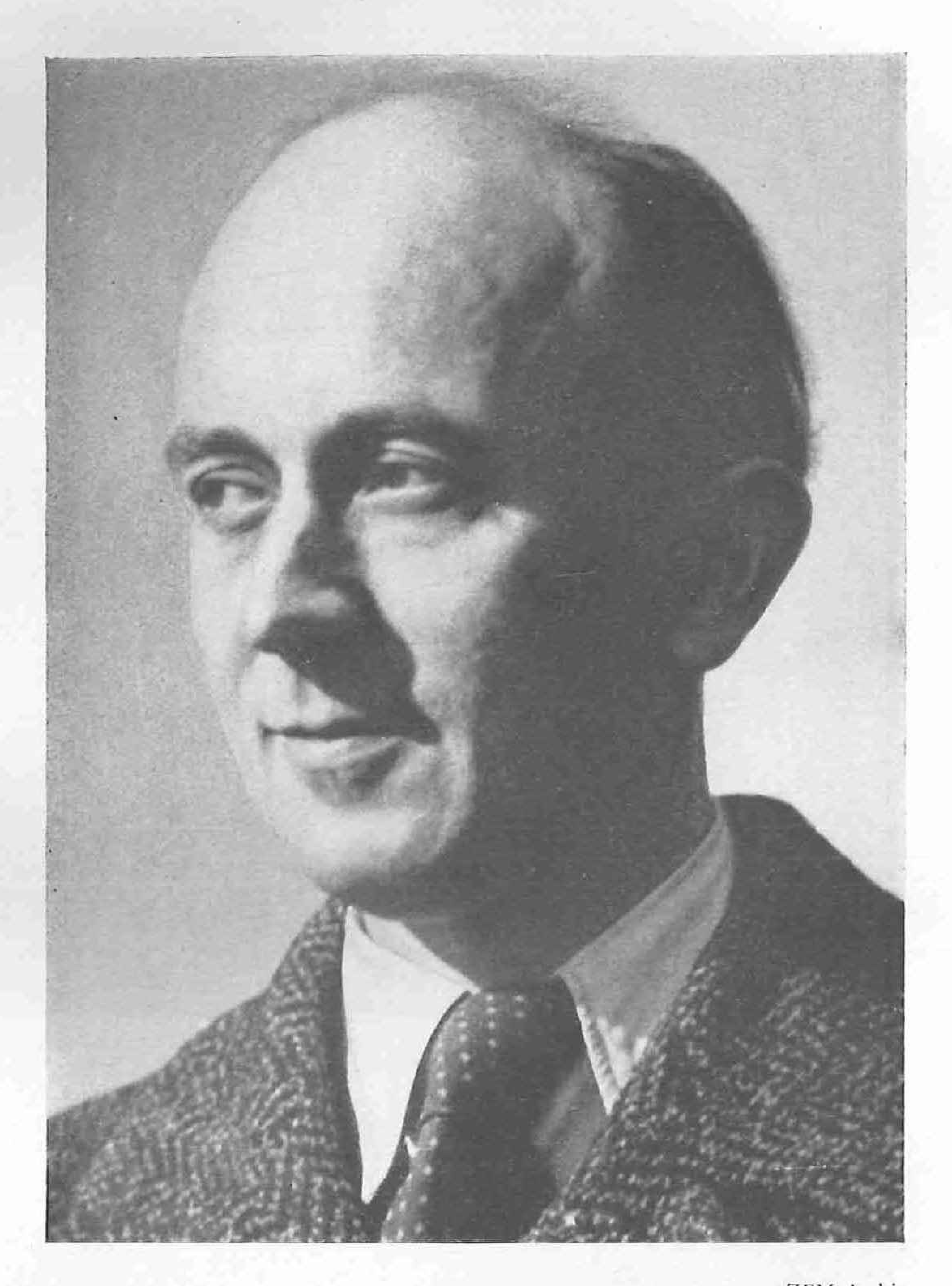
Reichsminister Dr. Joseph Goebbels am Spinett Mozarts im Figarohaus zu Wien



Reichsleiter Baldur von Schirach und Generaldirektor Dr. Heigl während der Rede des Generalintendanten Dr. Heinz Drewes
(Eröffnung der Ausstellung „Mozarts Schaffen in Dokumenten")



Generalintendant Dr. Heinz Drewes mit Reichsleiter Baldur von Schirach und Generaldirektor Dr. Heigl bei der Besichtigung der Mozart-Ausstellung
(Aufnahmen Wien-Bild)



ZFM-Archiv

Ernst Pepping



Aufnahme Müller-Hilsdorf

Ernst Riemann

Geb. 24. Januar 1882



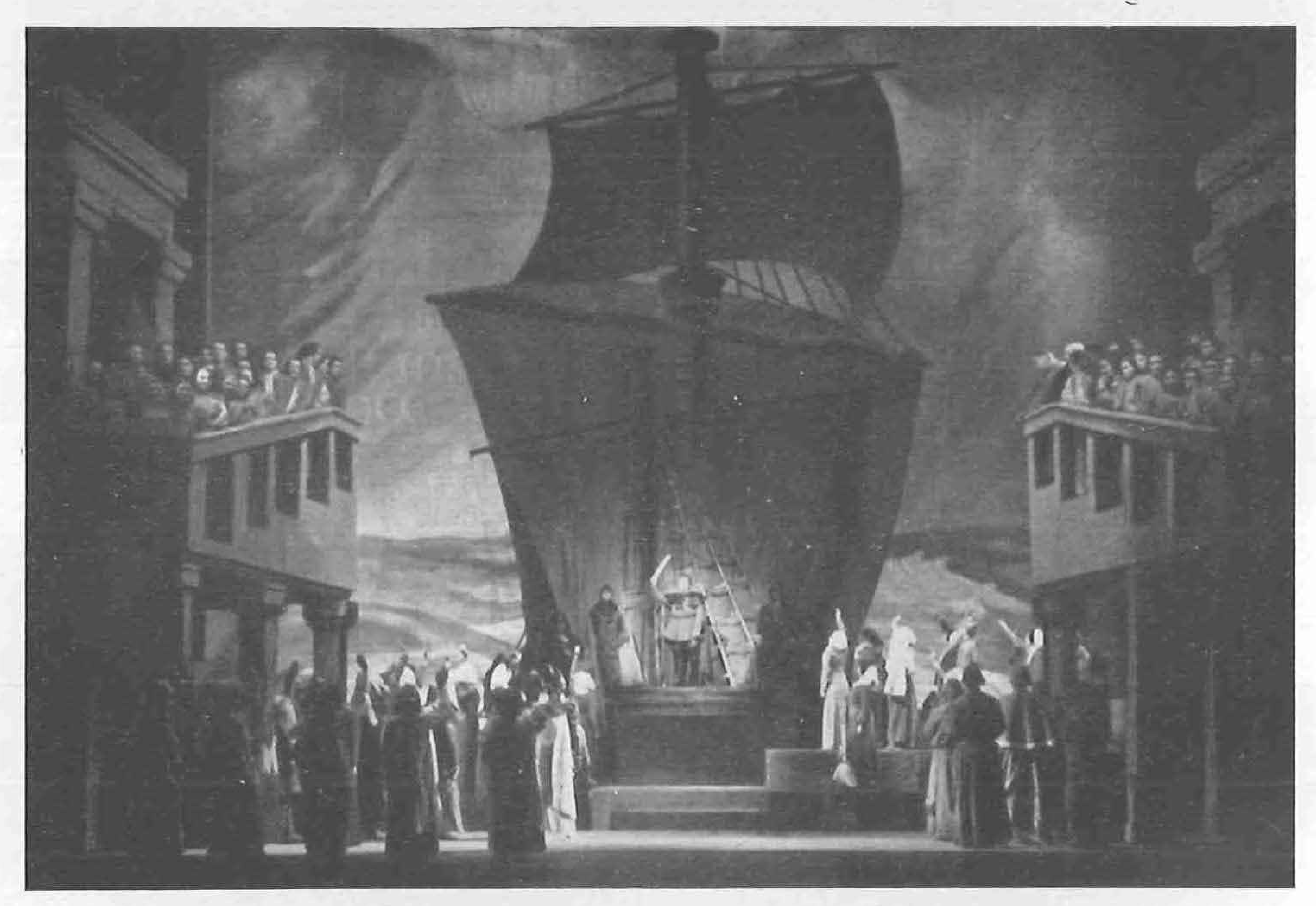
ZFM-Archiv

Gustav Friedrich Schmidt

Geb. 11. August 1893

Gest. 19. Dezember 1941





Aufnahmen: Fronoff, Frankfurt/M.

2 Bühnenbilder zu Werner Egk „Columbus"

(Uraufführung Frankfurt/Main)

Bühnengestaltung: Hans Meißner, Bühnenbild: Helmut Jürgens, Columbus: Helmut Schwaebs



Carlfriedrich Pistor

(Aufnahme M. Brauer, Rostock)



ZFM-Archiv

Eberhard Freiherr von Wintzingerode

(1797—1887)

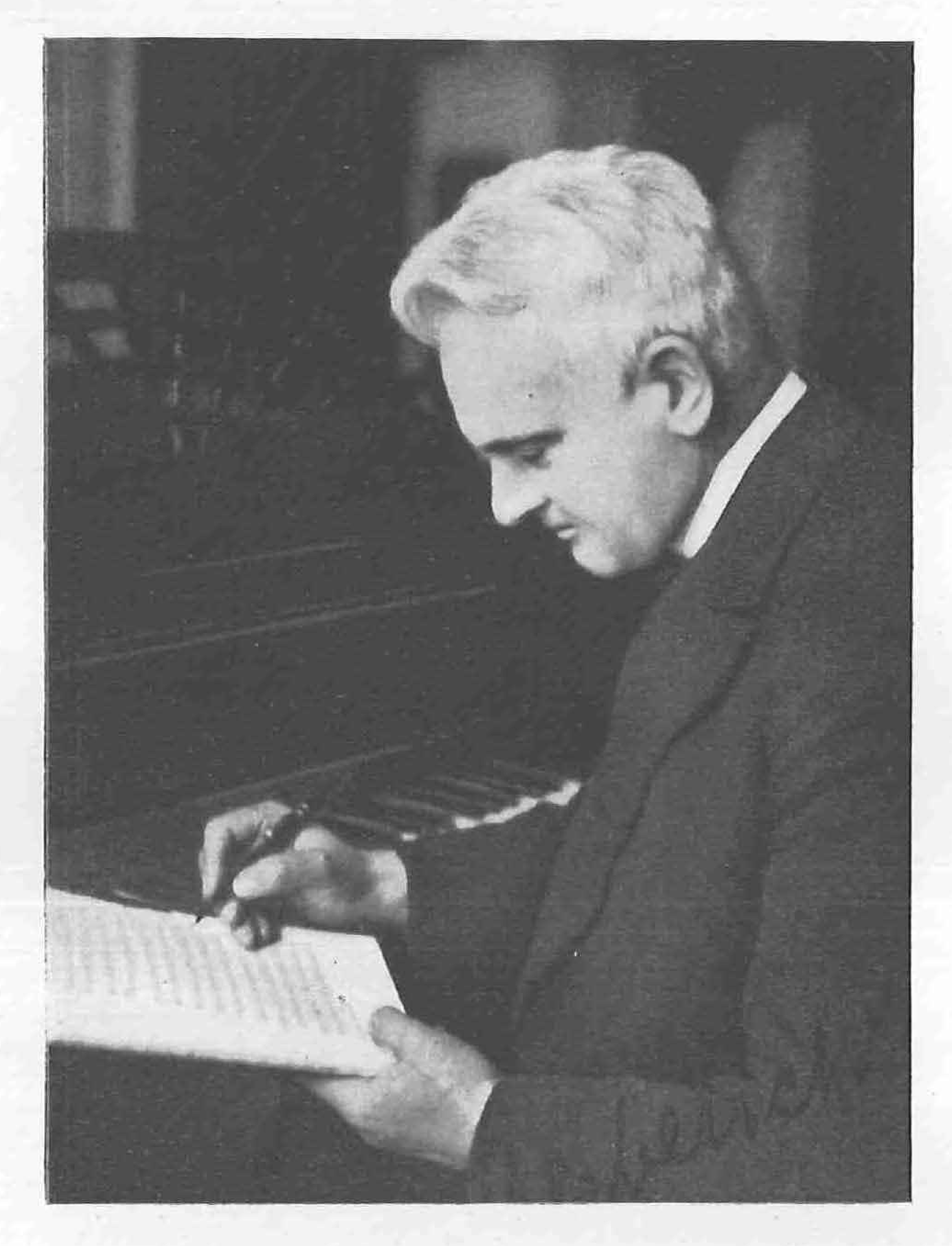
Photographische Aufnahme aus seinen letzten Lebensjahren



ZFM-Archiv

Thomaskantor Christian Theodor Weinlig

Geb. 25. Juli 1780 — Gest. 7. März 1842



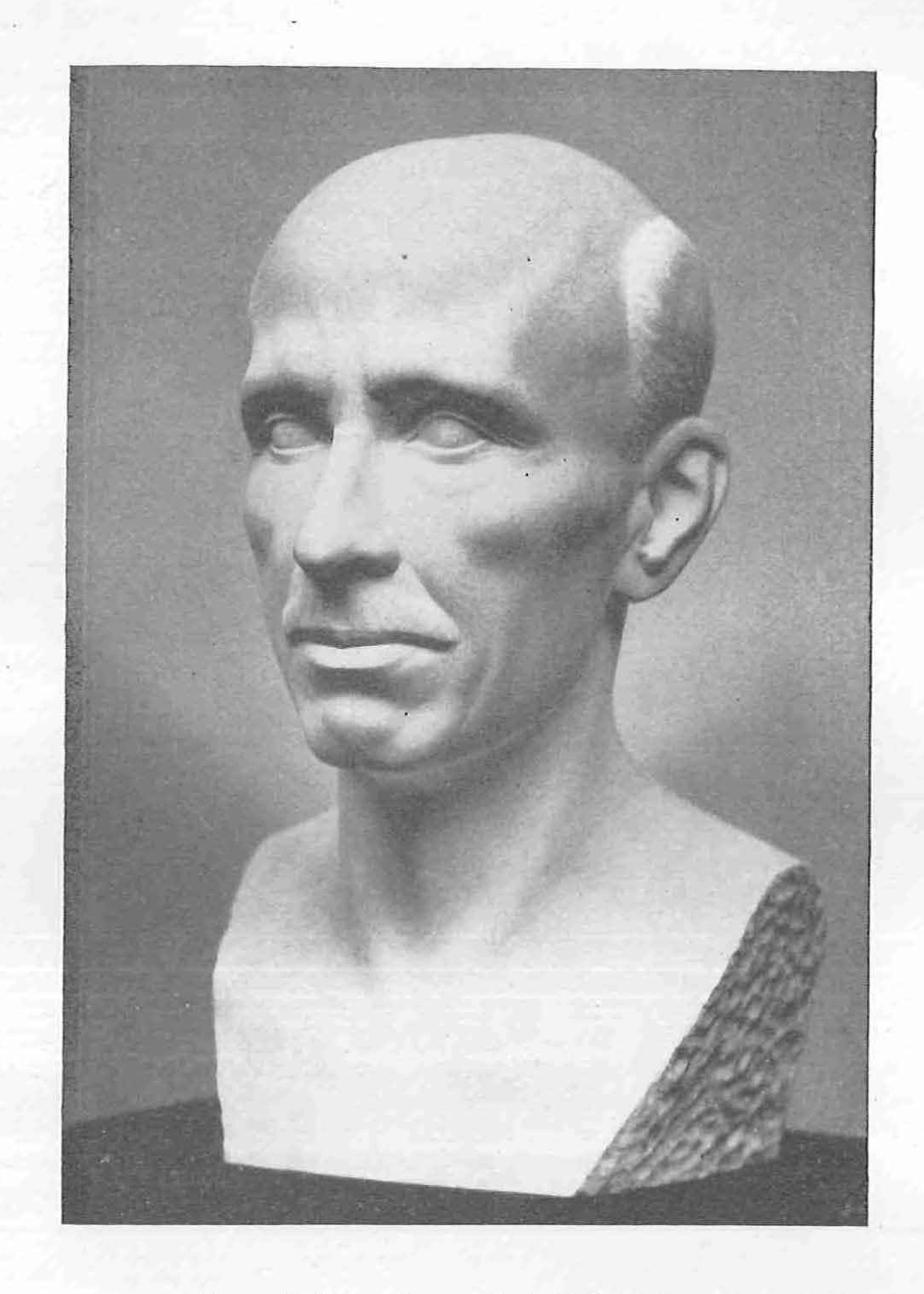
ZFM-Archiv

DomKM Ludwig Berberich

Geb. 23. Februar 1882



Wilhelm Jerger



Prof. Dr. Arnold Schering

Geb. 2. April 1877, gest. 7. März 1941

Bildnisbüste von Emma Cotta, Berlin

(Aufnahme: Linkhorst, Berlin)

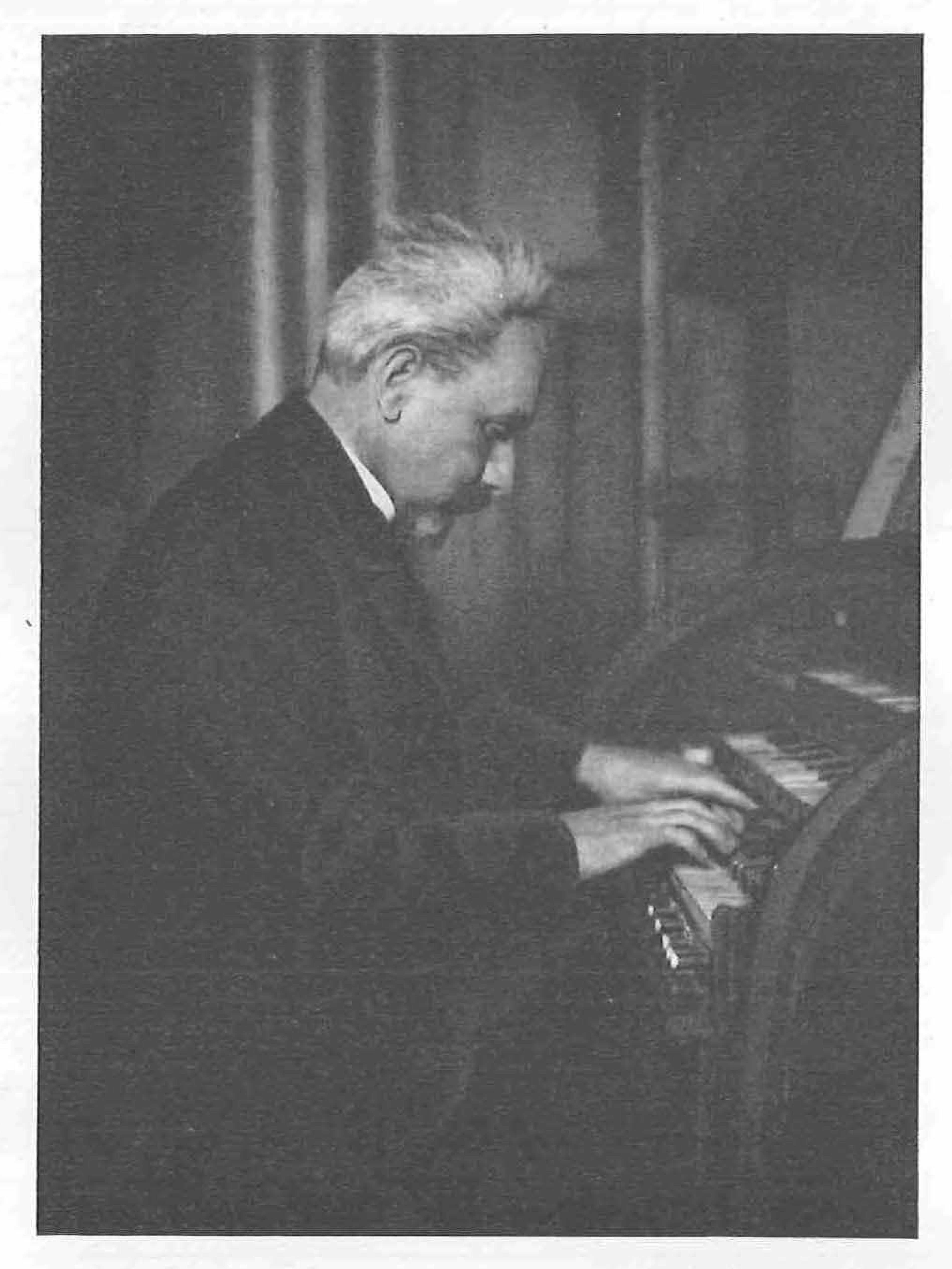


ZFM-Archiv

Helmut Bräutigam

Geb. 16. Februar 1914,

Gefallen 17. Januar 1942 im Osten



Aufnahme: Mohrmann

Prof. Wilhelm Stahl

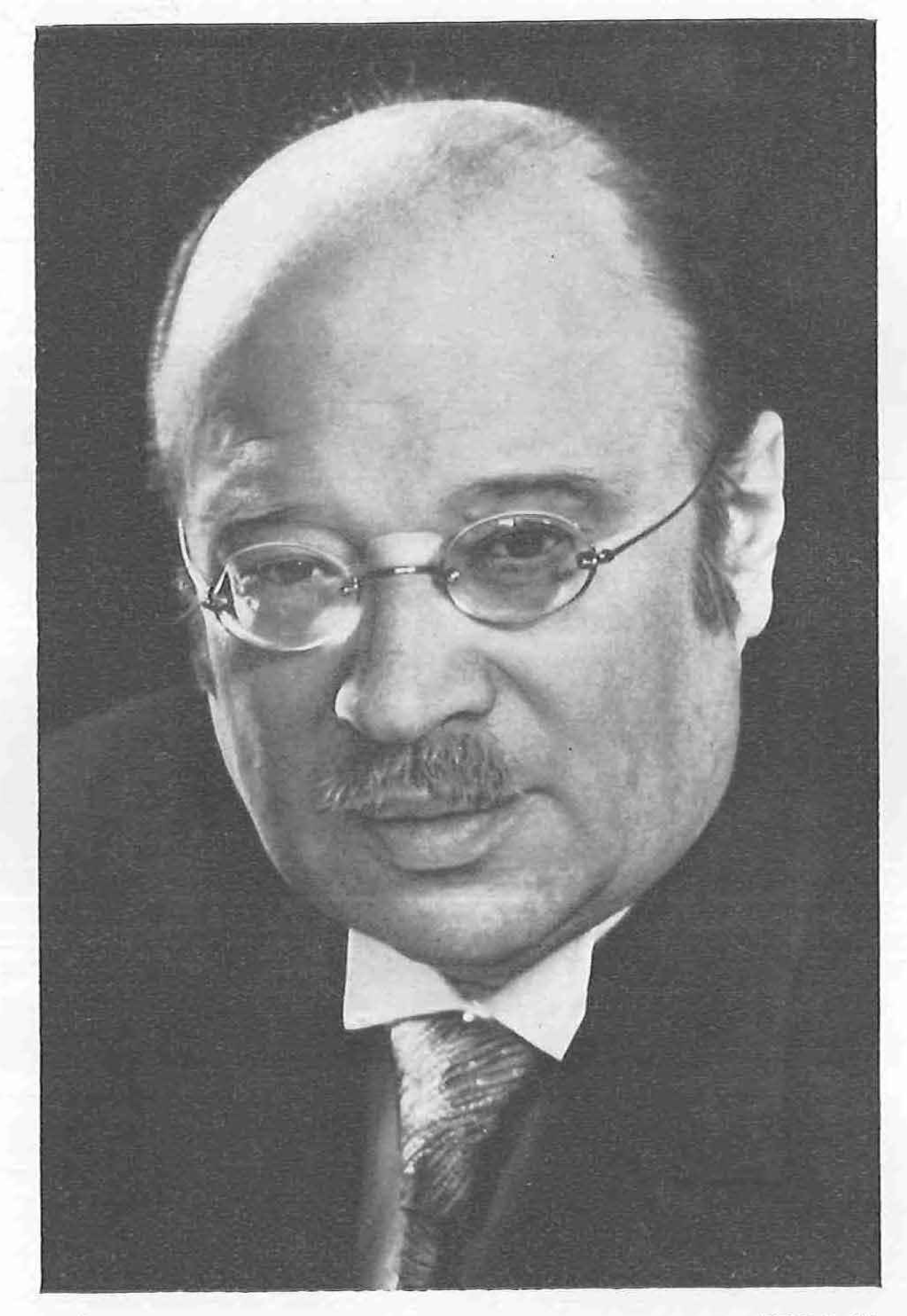
Geb. 10. April 1872



Photo Pitner

Joseph Marx

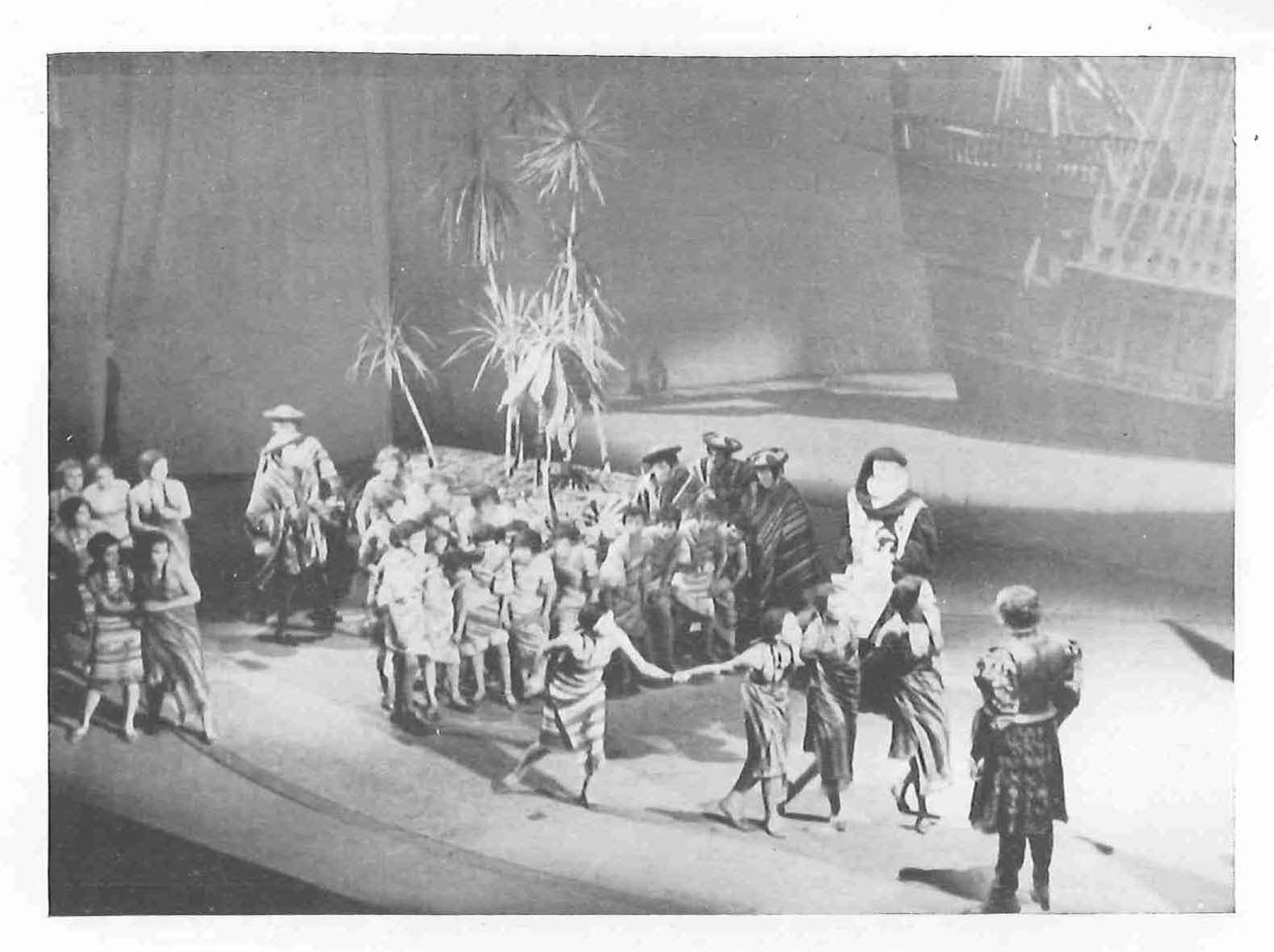
geb. 11. Mai 1882



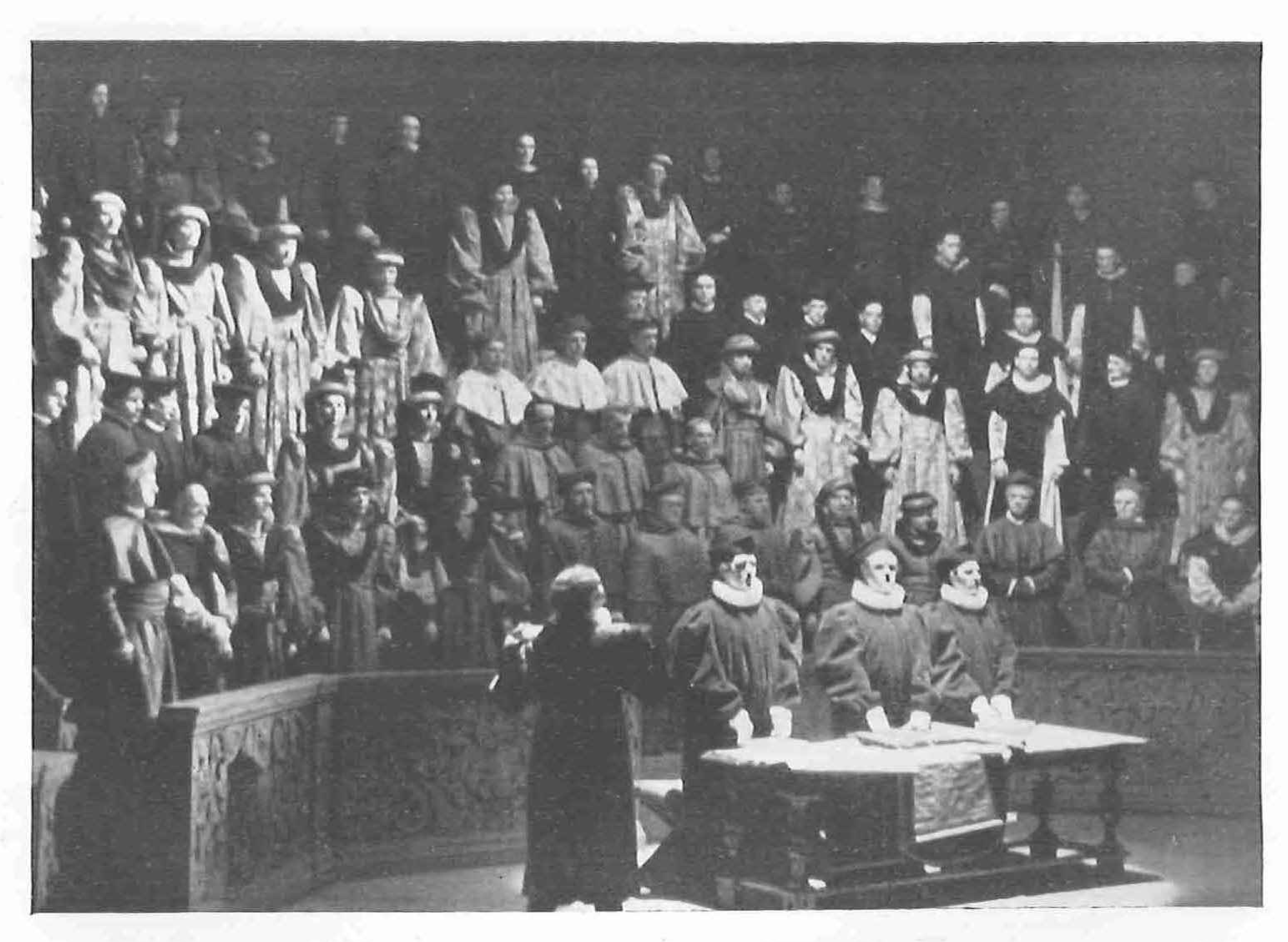
ZFM-Archiv

Roderich von Mojsisovics

geb. 10. Mai 1877

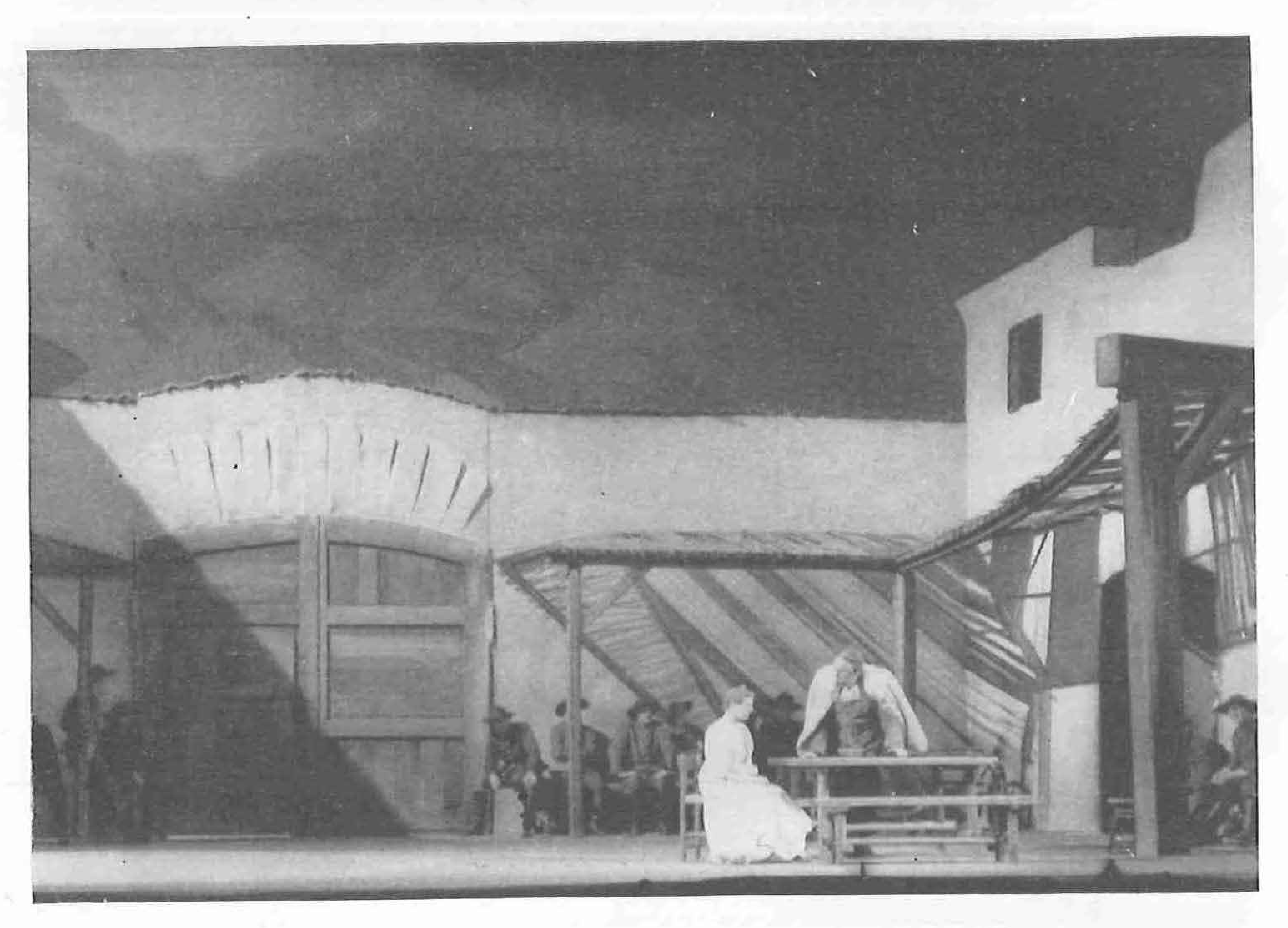


Werner Egk: „Columbus"
Landung des Columbus

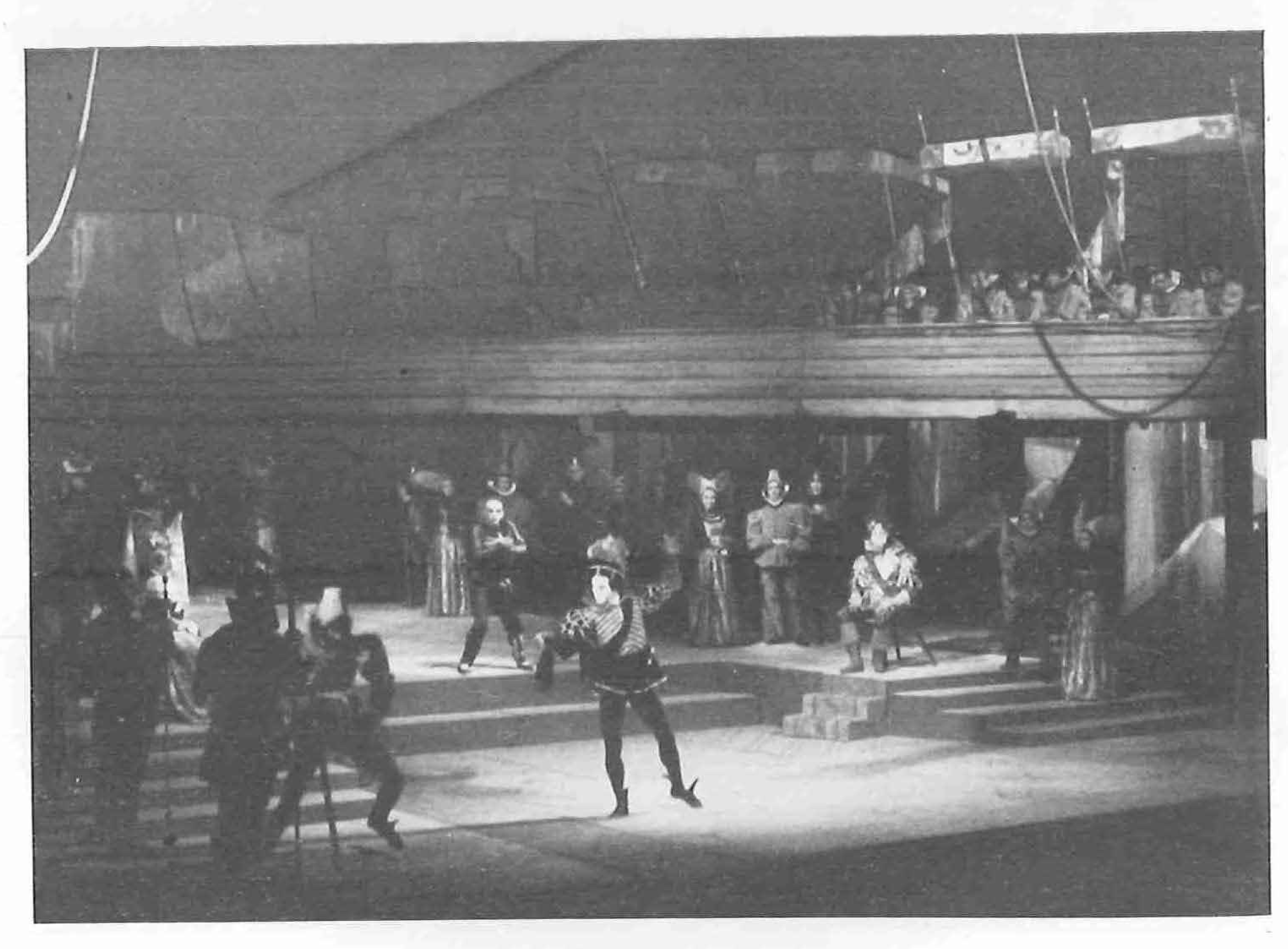


Werner Egk: „Columbus"
Columbus vor dem Rat
(Archiv der Staatsoper Wien)

Bühnenbilder aus der „Woche zeitgenössischer Musik in Wien"



Rudolf Wagner-Régeny: „Johanna Balk"
3. Akt



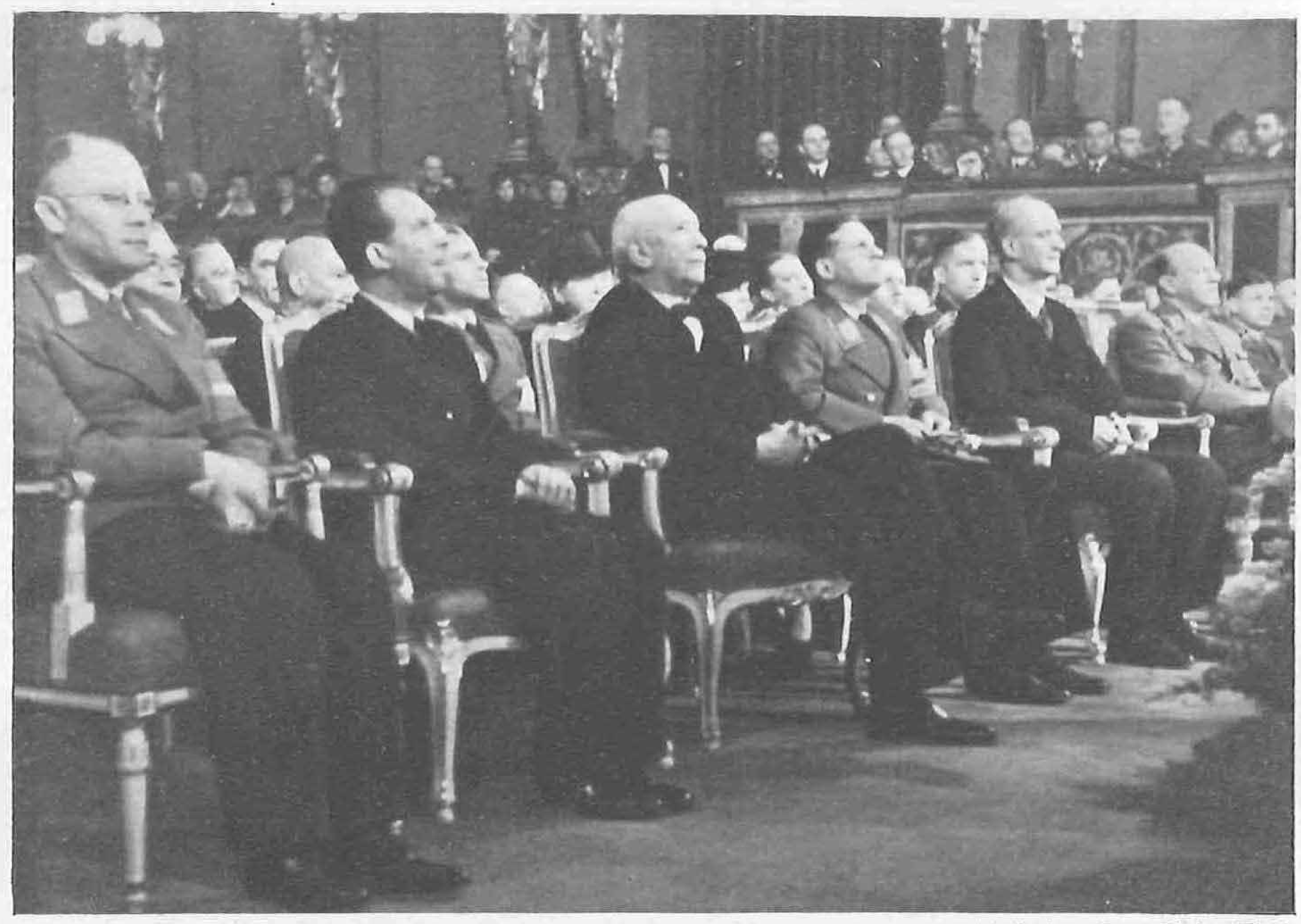
Werner Egk: „Joan von Zarissa"
(Archiv der Staatsoper Wien)

Bühnenbilder aus der „Woche zeitgenössischer Musik in Wien"



Privataufnahme

Friedrich Reidinger



(Aufnahme Franz Blaha, Wien)

Festkonzert der Wiener Philharmoniker

von links nach rechts:

Gauleiter-Stellvertreter Scharizer, Prof. Wilhelm Jerger, Richard Strauß, Reichsleiter Baldur v. Schirach, Dr. Furtwängler, Gauleiter Dr. Jury



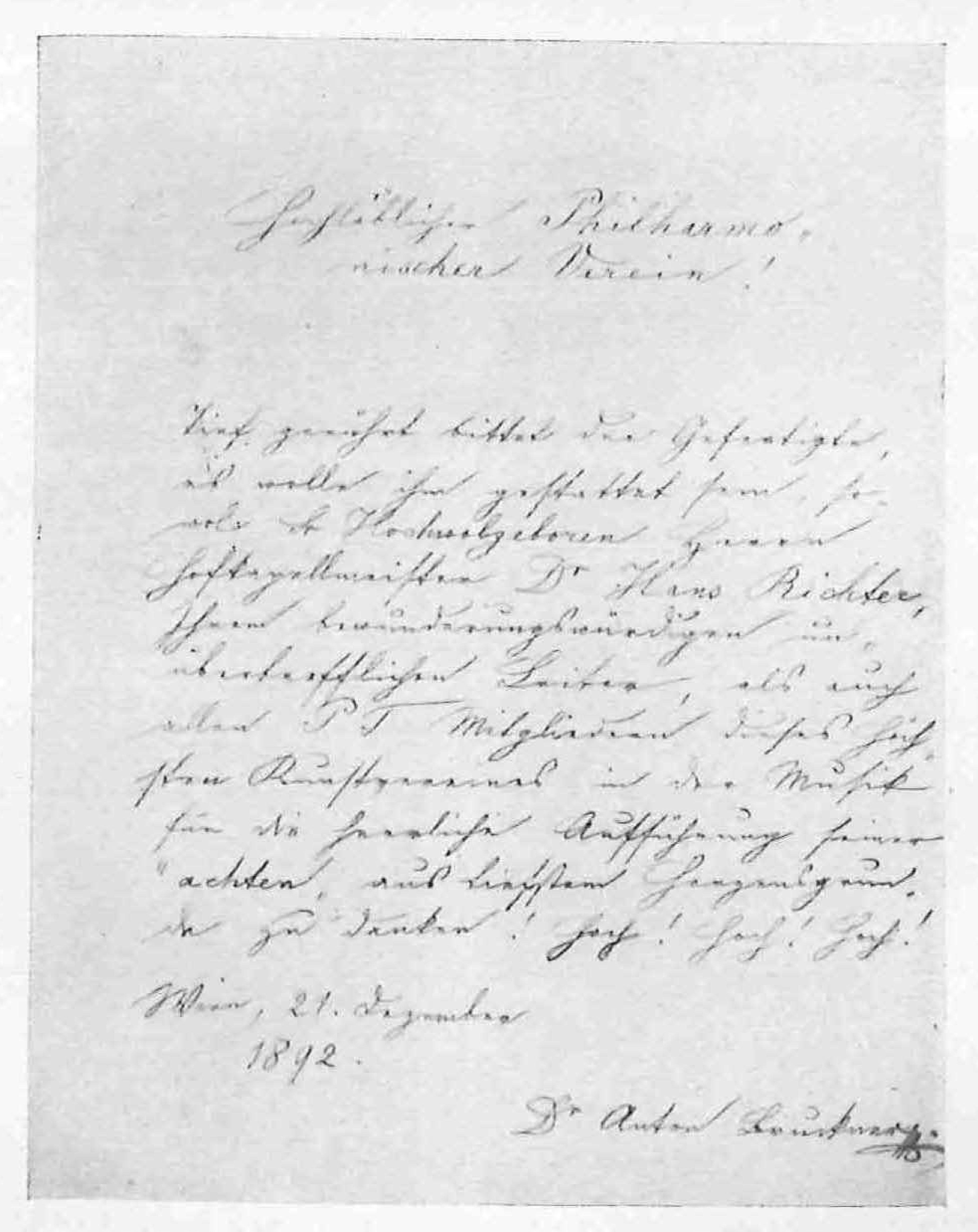
Die Wiener Philharmoniker applaudieren Wilhelm Furtwängler

(Aufnahme Wilhelm Sturm, Wien)



Otto Nicolai

Georg Hellmesberger



Hochlöblicher Philharmo-
nischer Verein!

Tief gerührt bittet der Gefertigte,
es wolle ihm gestattet sein, so-
wohl Sr Hochwohlgeboren Herrn
Hofkapellmeister Dr Hans Richter,
ihrem bewunderungswürdigen un-
übertrefflichen Leiter, als auch
allen P. T. Mitgliedern dieser höch-
sten Kunstcorporation in der Musik
für die herrliche Aufführung seiner
"achten", aus tiefstem Herzensgrunde,
zu danken! Hoch! Hoch! Hoch!

Wien, 21. Dezember
1892.

Dr Anton Bruckner.

Brief Anton Bruckners an die Wiener Philharmoniker
vom 21. Dezember 1892

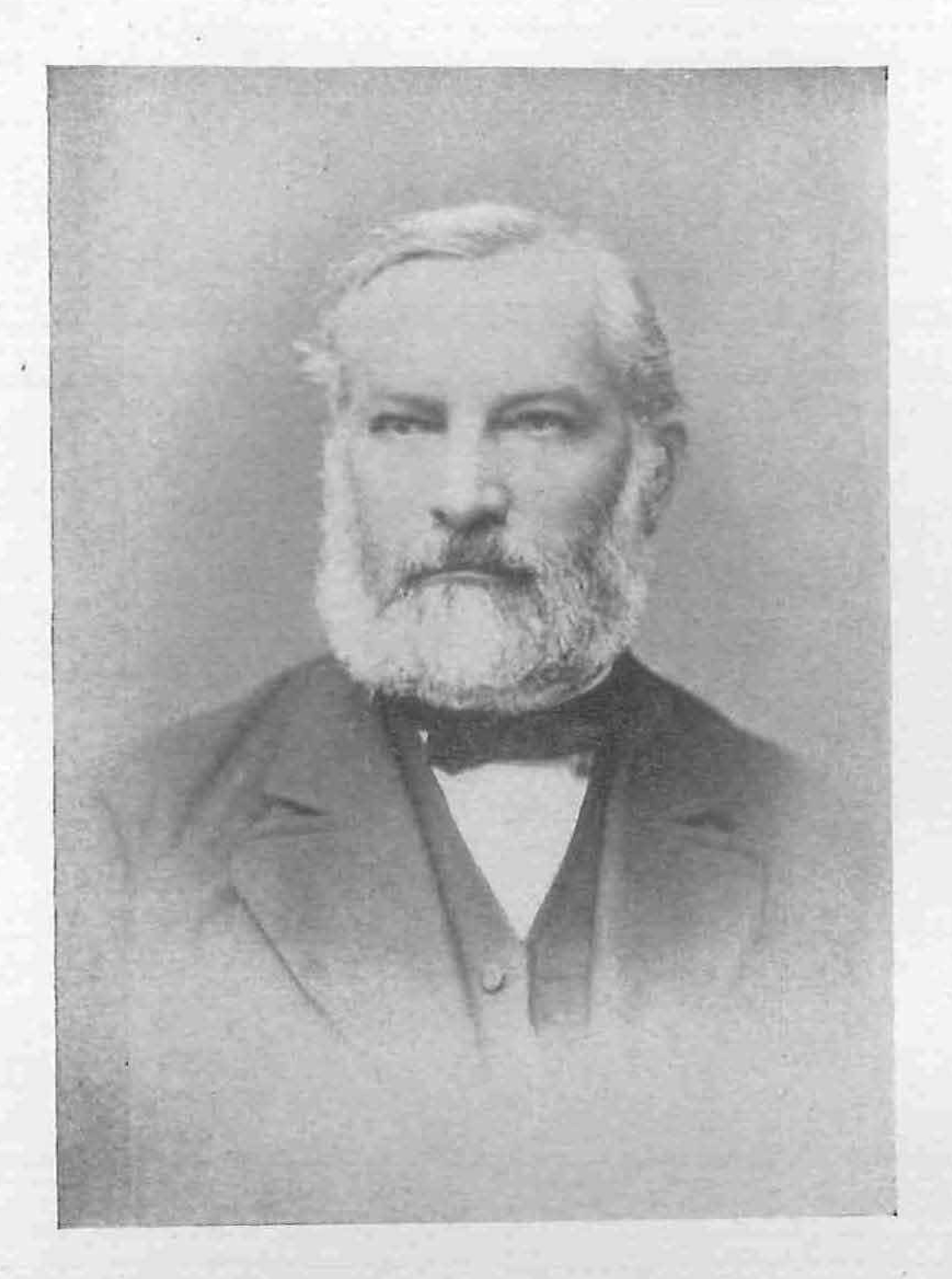
(Archiv der Wiener Philharmoniker)

Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Victor Junk: „Hundert Jahre Wiener Philharmoniker"



Richard und Cosima Wagner

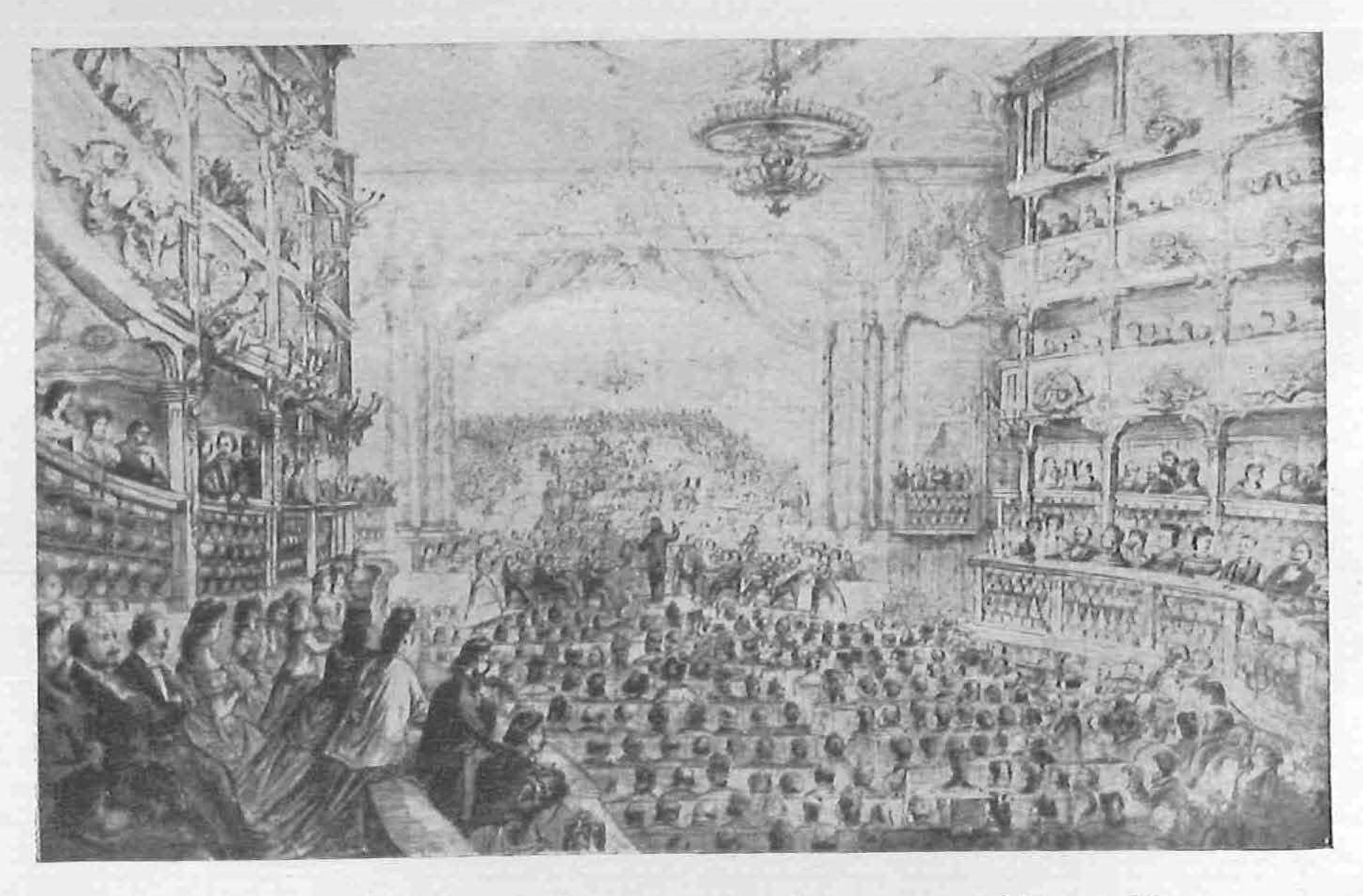
im Jahre der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872



Bankier Feustel



Bürgermeister Muncker



Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven unter Richard Wagner am 22. Mai 1872 im Markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth

(Archiv Städt. Verkehrsamt Bayreuth)



Daniela Thode-von Bülow



Eva Chamberlain-Wagner

(Richard Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth)



Eva und H. St. Chamberlain



Prof. Dr. Eugen Schmitz

Geb. 12. Juli 1882



Generalintendant Dr. Heinz Drewes
bei der Eröffnungsansprache



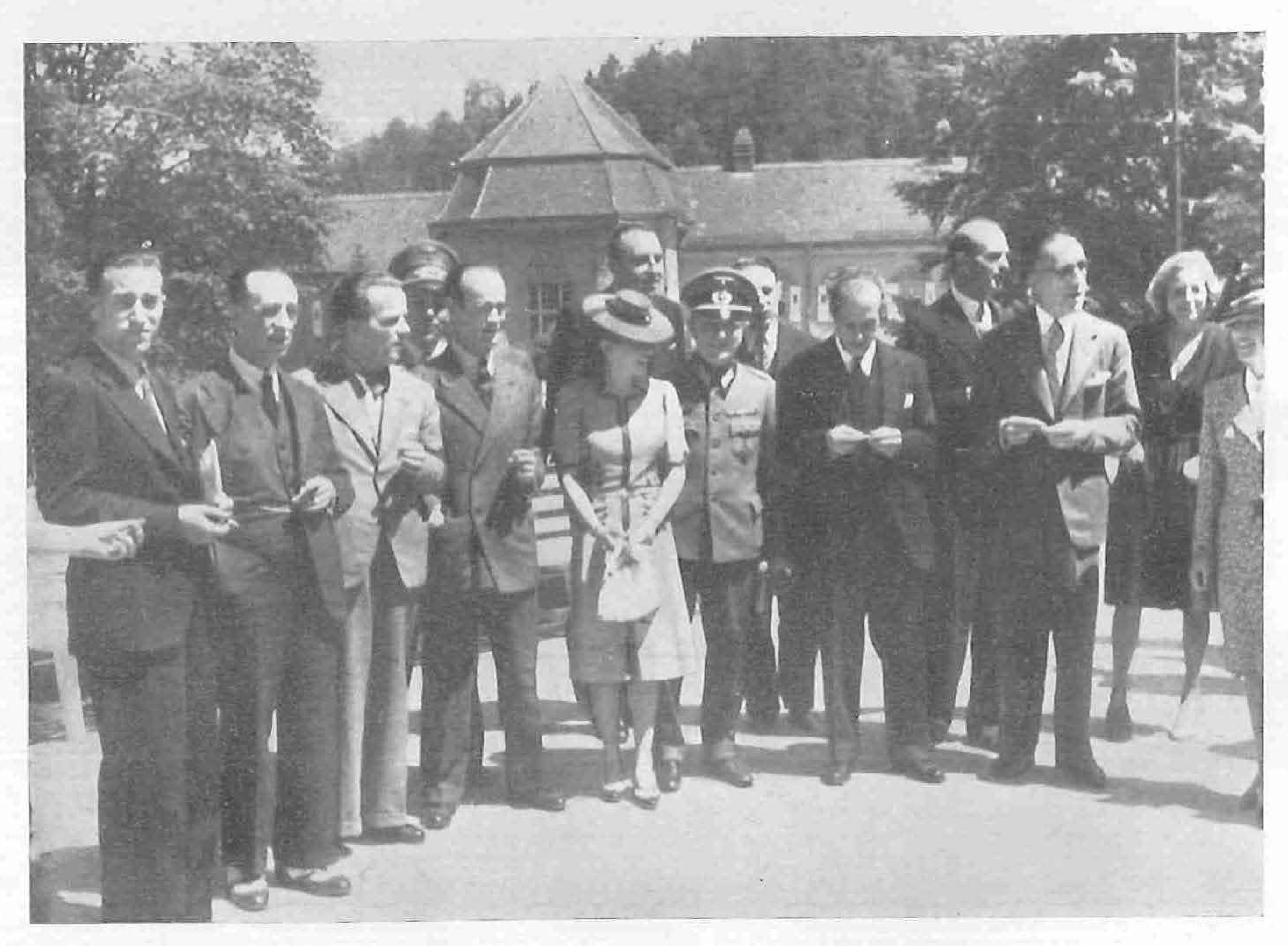
Eduard Martini dirigiert das Eröffnungskonzert

(Aufnahmen Köbler-Tietze, Bad Elster)

Bilder vom Deutsch Spanischen Musikfest in Bad Elster 1942



Generalintendant Dr. Heinz Drewes im Gespräch mit Antonio de las Heras und Dr. Sopeña (links GMD Balzer, rechts Dr. Rosen)



Deutsche und spanische Ehrengäste

(Aufnahmen Köbler-Tietze, Bad Elster)

Bilder vom Deutsch-Spanischen Musikfest in Bad Elster 1942

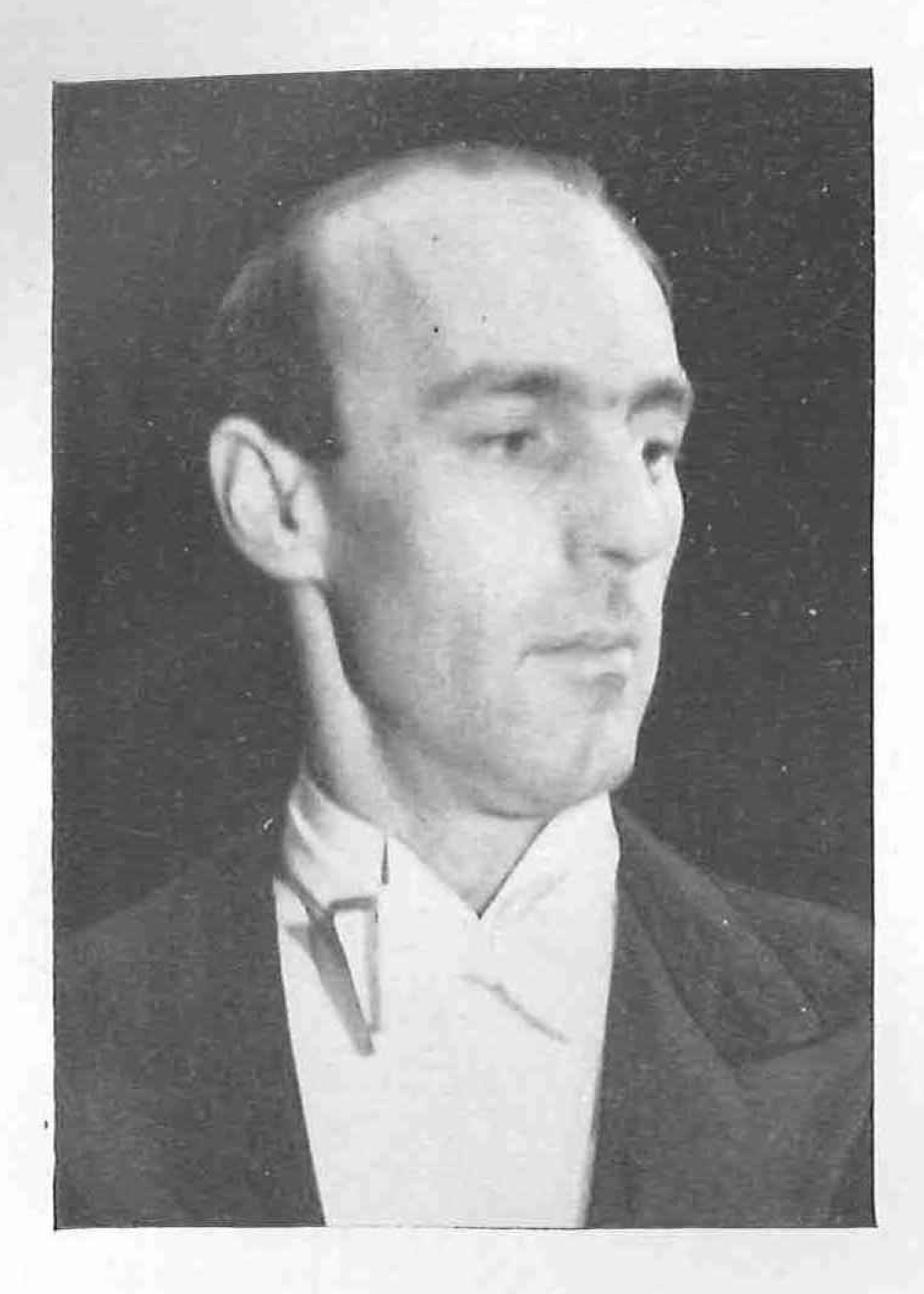


Siegmund von Hausegger

Geb. 16. August 1872



Heinrich Laber



Hans Antolitsch
Leiter des Orchesters des Stadttheaters
des Generalgouvernements



GMD Dr. Hanns Rohr
der Schöpfer und erste Chefdirigent
der Philharmonie des Generalgouvernements
† 6. Januar 1942



Rudolf Hindemith
Chefdirigent der Philharmonie des Generalgouvernements

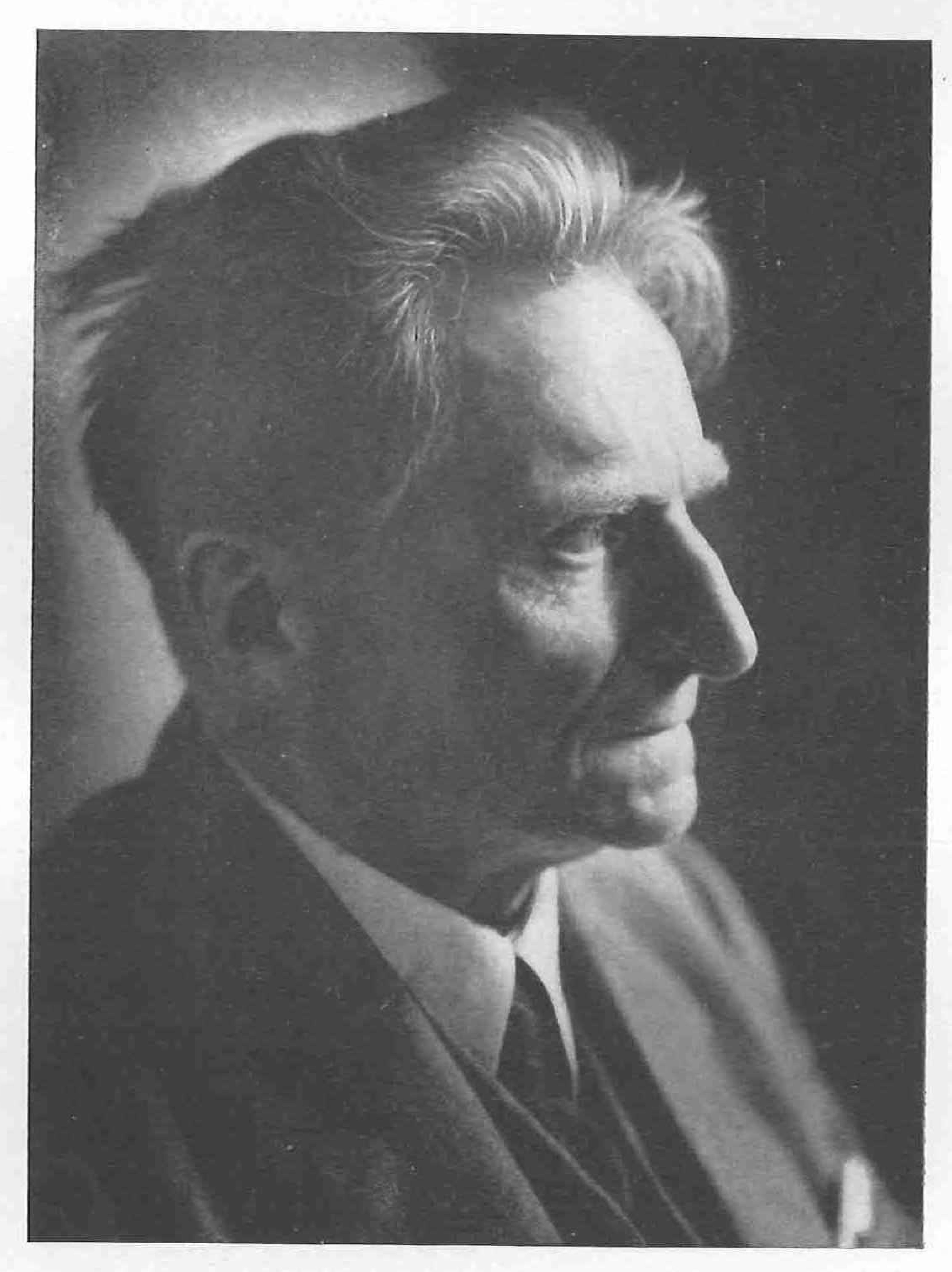
Zum Aufsatz: Alfred Lemke, „Deutsches Musikleben in Krakau"







Zum Aufsatz: SS-Schütze Josef von Golitschek
„60 Jungen — zwei Orchester. Die Musikschule der Waffen-SS“



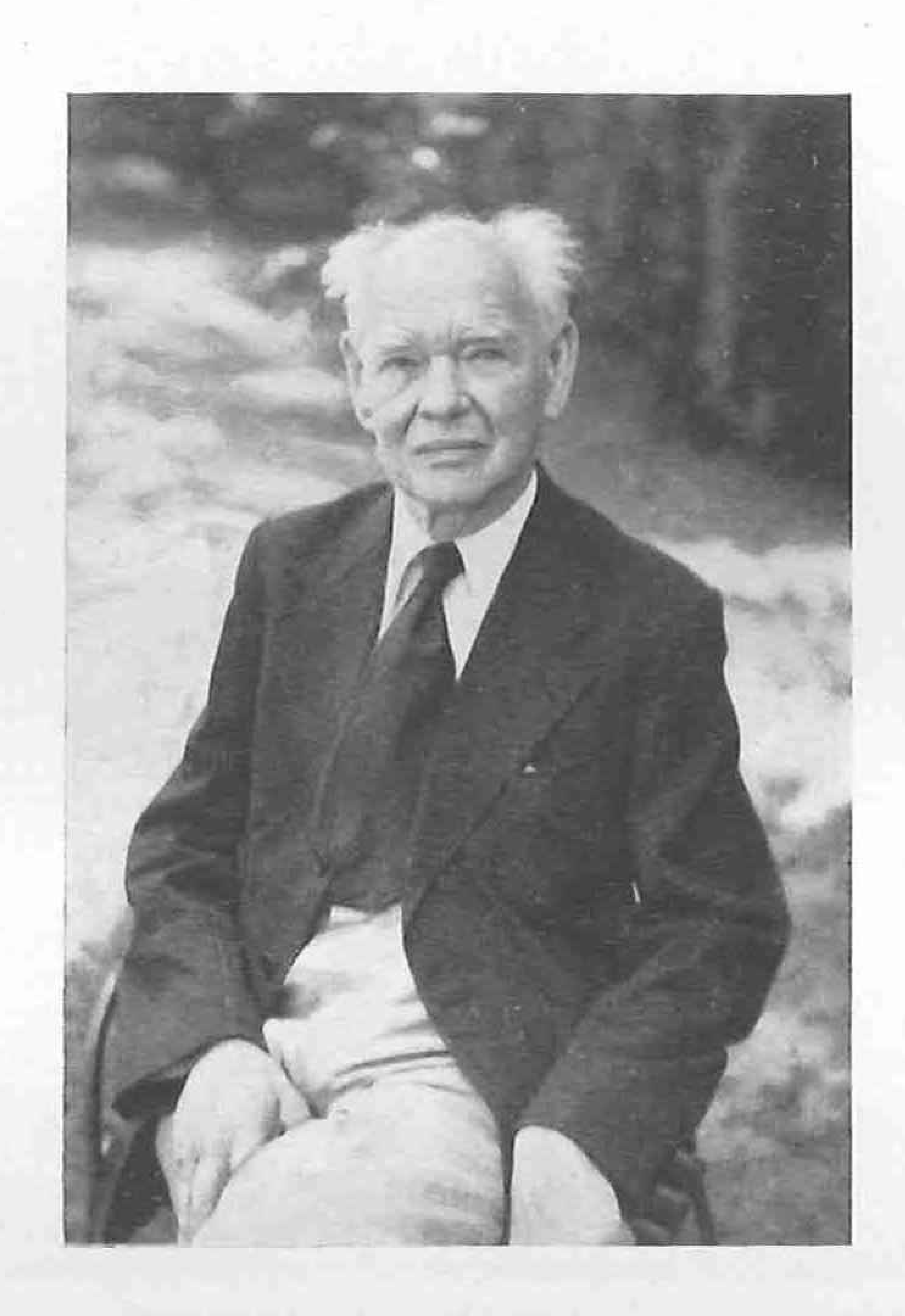
Phot. Heinrich Hoffmann

Peter Raabe

Geboren 27. November 1872

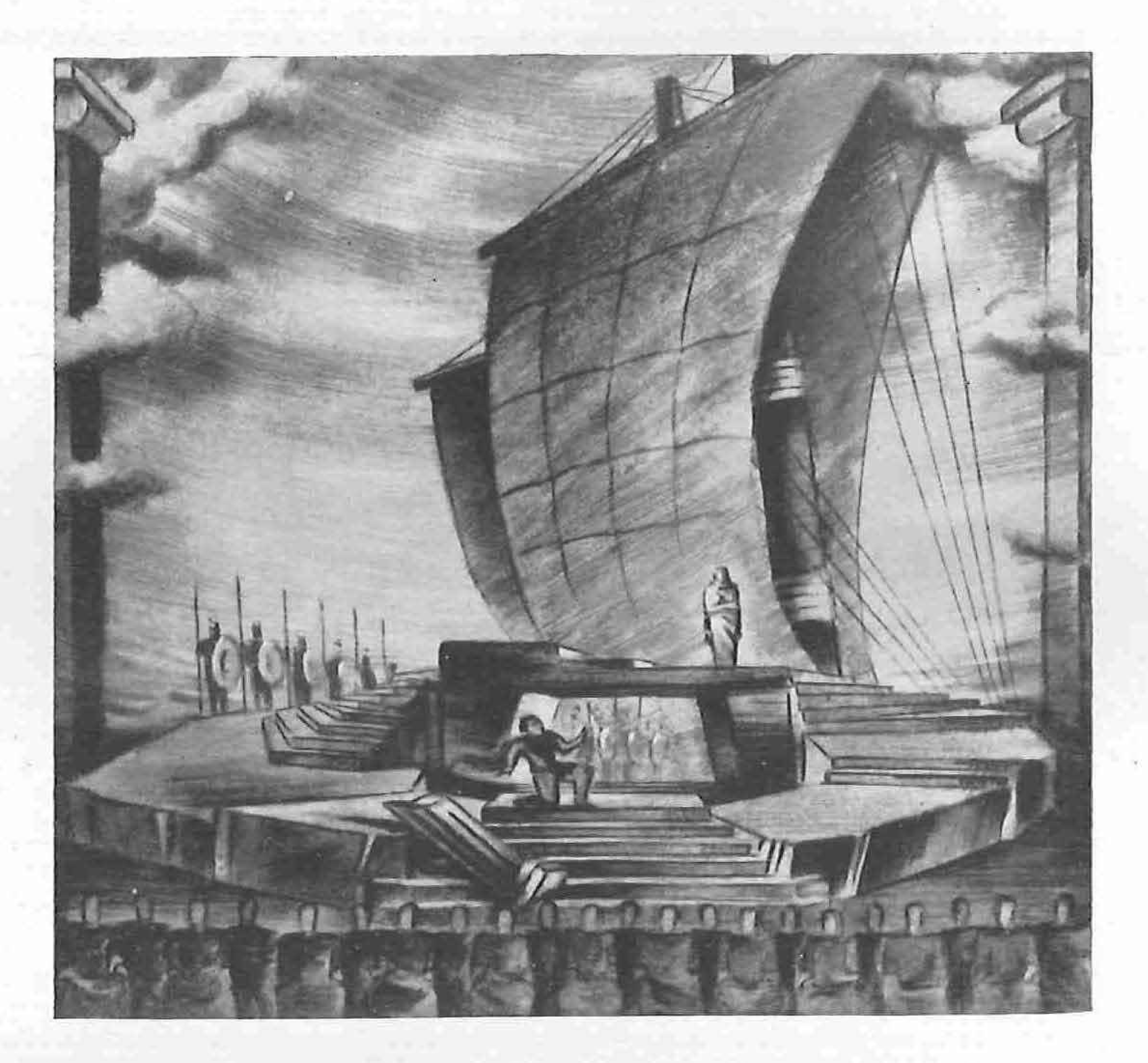


Peter Raabe
im Alter von 16 Jahren

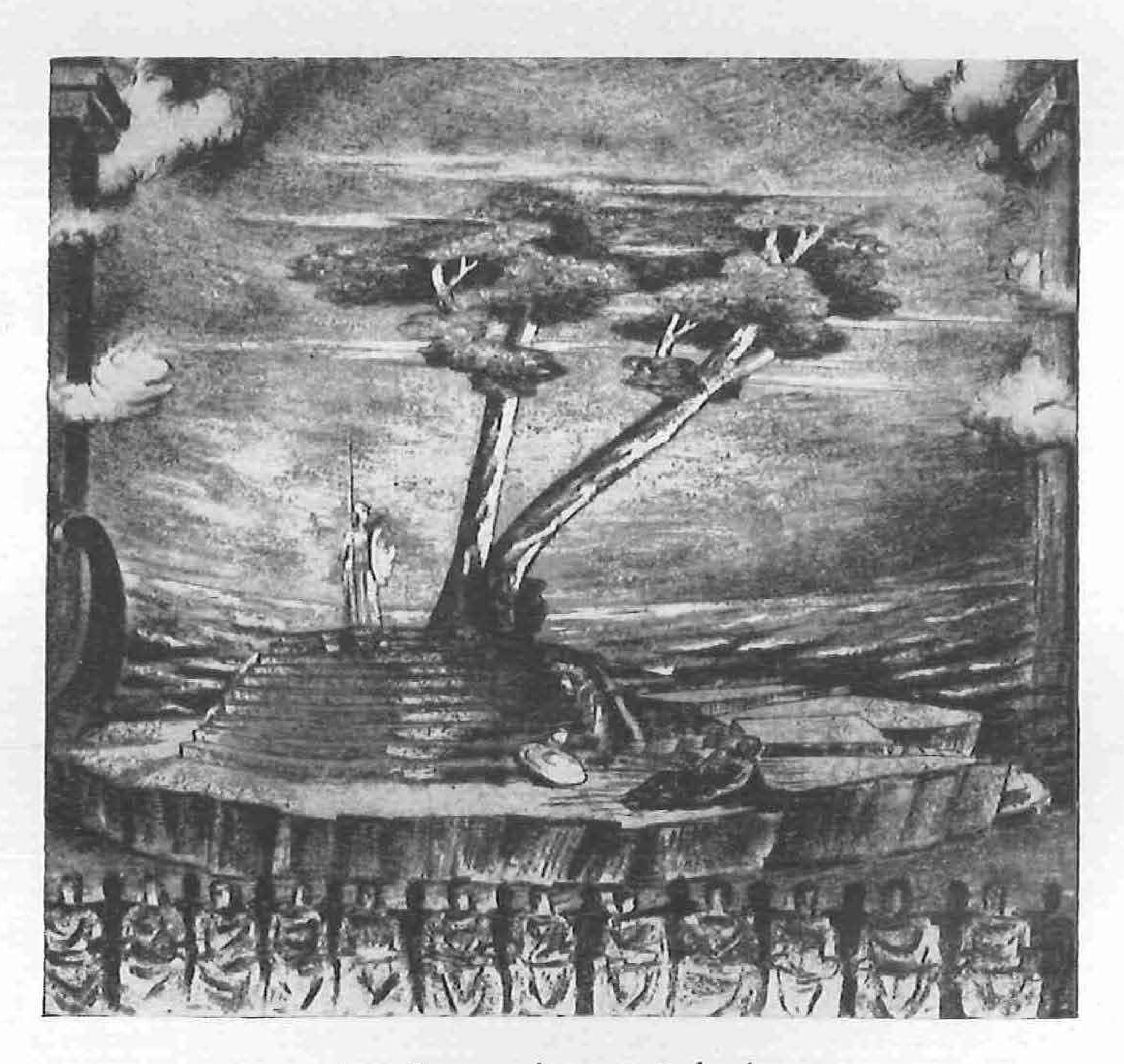


Friedrich Klose

Geboren 29. November 1862



Troja

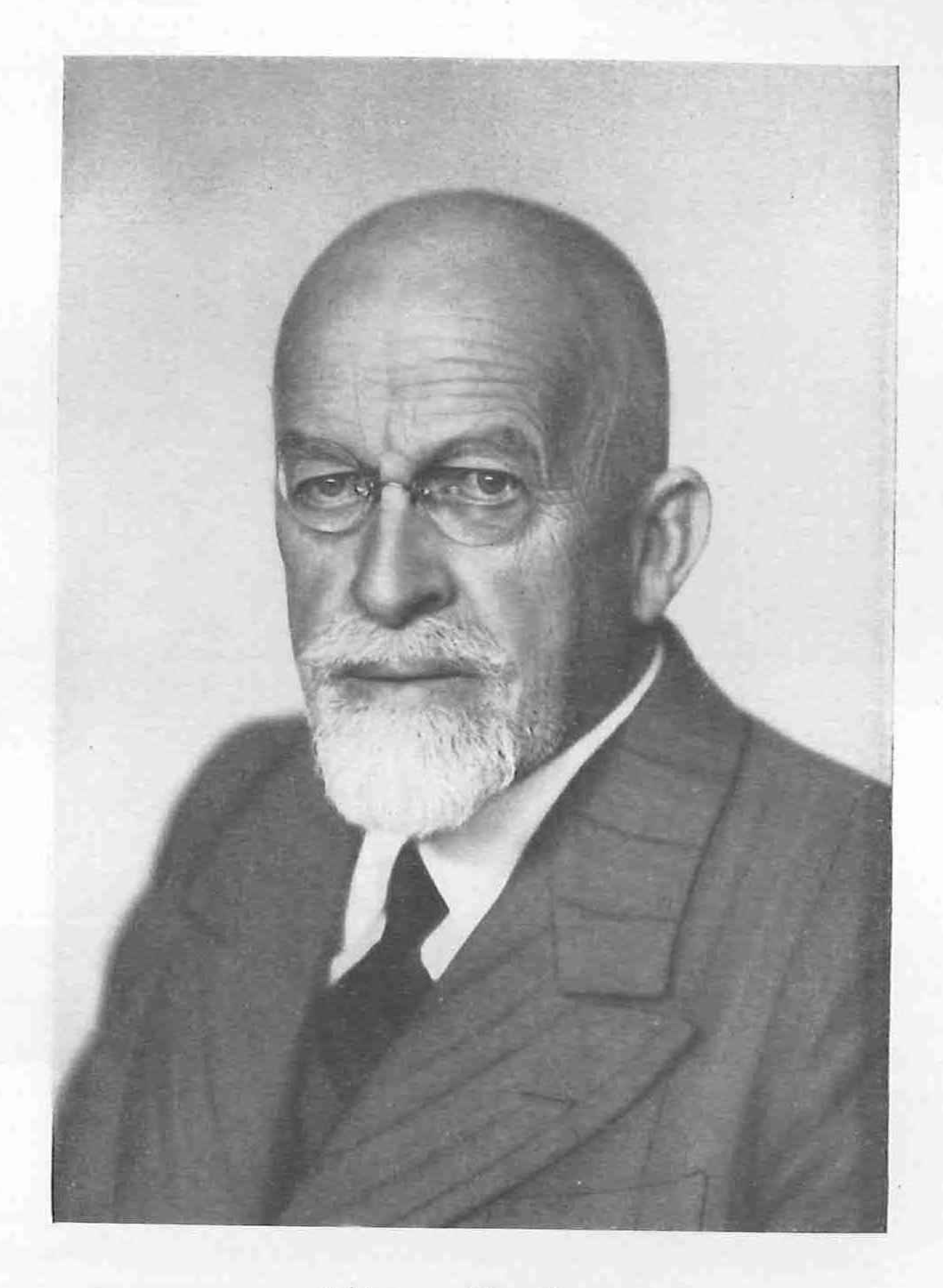


Am Strand von Ithaka

Bühnenbilder zu Hermann Reutter „Odysseus"

Entwurf Helmuth Jürgens

für die Uraufführung im Frankfurter Opernhaus



Albert Greiner

Geb. 1. Dez. 1867



Anna Bahr-Mildenburg

Geb. 29. Nov. 1872



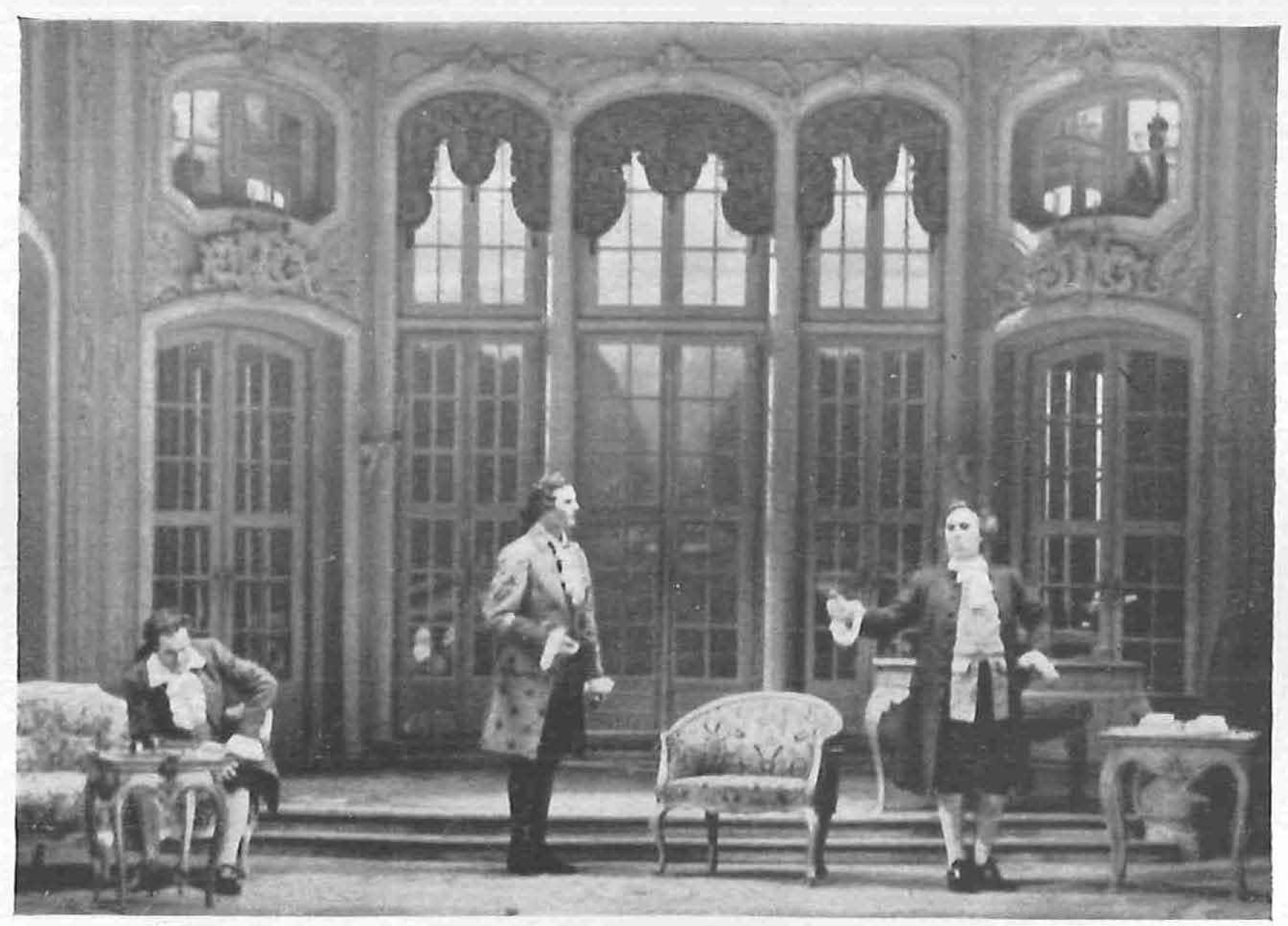
Hausegger-Plakette der Stadt München

erstmals verliehen an den Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Die zum 70. Geburtstag von Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger von der Stadt München gestiftete Plakette wird alljährlich in der Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung einer um das Münchener Musikleben verdienten Persönlichkeit verliehen.



Gräfin (Viorica Ursuleac)



Olivier (Hans Hotter), Flamand (Horst Taubmann), La Roche (Georg Hann)

Zwei Bühnenbilder zu Richard Strauß „Capriccio"

Uraufführung in der Bayerischen Staatsoper zu München